

Tancrède de Visans »Essai sur le symbolisme« (1904)

Kapitel II

Herausgegeben und übersetzt von
Rudolf Brandmeyer und Friedrich Schlegel

Der »Essai sur le symbolisme« erschien 1904 als Vorwort zu Tancrède de Visans Gedichtband »Paysages introspectifs. Poésies«.¹ In dieser Funktion ist der Text eine zu seiner Zeit geläufige Beigabe, mit welcher der Dichter sich als »poet-critic« zu erkennen gibt und die wir heute zur Autorenpoetik rechnen.² Im Kontext von Traditionen und Lesererwartungen markiert de Visan mit der Gattungsbezeichnung »Essai« aber auch eine Besonderheit: Es ist nicht, wie in den meisten Fällen, eine »Préface« oder ein »Avant-propos«, in denen der Dichter sagt, wie er gelesen werden möchte (mit Zuordnungen und Abgrenzungen), sondern eine mit einem Gattungsnamen (»Essai«) angezeigte Eigenständigkeit der Aussagen, der mit einem Richtungsnamen (»Symbolisme«) auch ein Sachgehalt zugeordnet wird, von dem der Leser erwarten darf, dass er nach den Regeln einer diskursiven Gattung behandelt wird.

Mit dem über eine werbende Hinführung zum poetischen Text hinausgehenden Anspruch steht der Essay auch in der langen Reihe literaturkritischer und theoretischer Texte, die den französischen Symbolismus seit seinem offensiven und medienwirksamen Auftritt (1886) begleitet haben.³ In dessen Rezeptionsgeschichte ist das Jahr 1904

¹ Tancrède de Visan, *Paysages introspectifs. Poésies. Avec un Essai sur le symbolisme*. Paris: Jouve 1904; unser Auszug: S. XXVII–LXXIX. Vollständig online unter http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/lyriktheorie/texte/1904_visant1.html [10.08.2022]. Seitangaben mit Autornamen im Folgenden in Klammern.

² Vgl. Lawrence Lipking, Poet-critics. In: The Cambridge History of Literary Criticism. Bd. 7. Hg. von A. Walton Litz. Cambridge u.a. 2000, S. 439–467 und Rudolf Brandmeyer, Poetiken der Lyrik: Von der Normpoetik zur Autorenpoetik. In: Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Hg. von Dieter Lamping. 2. Aufl. Stuttgart 2016, S. 2–15.

³ Vgl Roland Biétry, *Les théories poétiques à l'époque symboliste (1883 – 1896)*. [1989], Reprint Genf 2001 und die Dokumentation zur Symbolismus-Rezeption unter http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/lyriktheorie/texte/symbolismus_rezeption.html [10.08.2022].

kein irgendwie herausragendes Datum. Es ist, folgt man der grundlegenden Studie von Michel Décaudin,⁴ ein Jahr in der ab etwa 1895 einsetzenden »Crise des valeurs symbolistes«. Die eine ganzes Jahrzehnt führende Bewegung sah sich, und zwar im Namen des »Lebens«, einer Kritik ausgesetzt, die so gut wie alles aufbot, was man, gestützt durch dieses Leitwort einer ersehnten Erneuerung, gegen eine Literatur sagen konnte, die nun als rein ästhetizistisch wahrgenommen wurde. Auch unser Autor knüpft daran an und kann zustimmend von dem »Unvermögen der Kunst für die Kunst« (»impuissance de l'art pour l'art«) sprechen und sie als »vorübergehende Neurosen« (»névroses passagères«) einschätzen (de Visan, LVI). Aber seine Stellung innerhalb der zeitgenössischen Kritik des Symbolismus ist nicht durch die Frage gekennzeichnet, ob eine alte Bewegung erschöpft ist und eine neue notwendig; auf die Fundamentalkritik des Symbolismus geht er gar nicht ein. Der »Essai« ist keine Verteidigungsschrift. Es geht vielmehr um eine weiter reichende philosophische und zugleich literaturkritische Explikation des mit Bergson neu gesehenen Symbolismus.⁵

Mit dem hier edierten und übersetzten, für das neue Verständnis des Bewegungsnamens entscheidenden zweiten Teil des »Essai« führt de Visan (mit Bergson) als Ersatz für »Symbol« den Begriff »Bild« (»image«) ein und unternimmt damit einen Schritt, der ihn, aus der Philosophie herausführend, auf die Schreibweise zielen lässt und ihm ein Angebot ermöglicht, das mit einer Semantik von »Leben« vermittelt werden konnte und mit dem der »Essai« zur (postsymbolistischen) Lyriktheorie der europäischen Moderne gehört. In diesem Zusammenhang erweist sich auch ein Vergleich mit Hofmannsthals Gespräch »Über Gedichte« (1904) als aufschlussreich.

De Visans Referenztext ist Bergsons 1903 publizierter Artikel »Introduction à la métaphysique«.⁶ Der Anschluss an diesen Text ist

⁴ Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895–1914*. [1960] Reprint Genf/Paris 1981.

⁵ Vgl. Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885 – 1935)*. Paris 2002, S. 22–27 und Cyrena N. Pondrom, *The Road from Paris. French Influence on English Poetry, 1900–1920*. Cambridge 2010.

⁶ Henri Bergson, *Introduction à la métaphysique*. In: *Revue de Métaphysique et de Morale* 11, 1903, Nr. 1, Januar, S. 1–36; online unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/>

denkbar eng. De Visans Entfaltung eines neuen Verständnisses von Symbolismus und Symbol folgt Bergsons Explikation von Metaphysik und übernimmt auch deren Leitbegriffe bzw. passt sie seiner literaturgeschichtlichen und sprachkritischen Argumentation an. Bergson beginnt mit einem Vergleich der Verfahren von Metaphysik und positiven Wissenschaften. Letztere, so Bergson, erbringen die Analyse des vom Beobachter unabhängig gedachten Objekts. Es wird mit den Begriffen der positivistischen Disziplinen analysiert und unterliegt so einem Verfahren, das sich in den Begriffen der Wissenschaft objektiviert: »Jede Analyse ist damit eine Übersetzung, die sich in Symbolen entwickelt« (»Toute analyse est ainsi une traduction, un développement en symboles«; Bergson, 3). Der Wahrheitsanspruch von Bergsons Metaphysik hingegen gründet sich auf »Intuition«. Mit ihr begegnet der Beobachter dem Objekt nicht nur als von außen zu betrachtende Sache, auf die er seine Begriffe appliziert, vielmehr versetzt er sich mit »einer Art intellektueller Sympathie« (»espèce de sympathie intellectuelle«; Bergson, 3) in das Innere des Objekts, um mit dem übereinzustimmen, was in ihm einzigartig ist und darum, in der Sprache jedenfalls abstrakter Begriffe, »unaussprechlich« (»inexprimable«; Bergson, 3). »Die Metaphysik ist also die Wissenschaft, die beansprucht, ohne Symbole auszukommen« (»La métaphysique est donc la science qui prétend se passer des symboles«; Bergson, 4).

De Visan zitiert ausführlich die für dieses Verständnis von Analyse und Intuition wesentlichen Passagen und überträgt sie als Konkurrenz von Verfahrensweisen zunächst auf eine bei Explikationen des Symbolismus seit langem geläufig gewordene Opposition: »Wer sieht nicht, dass diese beiden Arten zu philosophieren zugleich zwei Ästhetiken beinhalten können, derjenigen der Parnassiens entsprechend und derjenigen der Symbolisten« (de Visan, XXXI). Die Parnassiens sind so gesehen die Positivisten, weil ihr nicht auf das Innere der Dinge zielender, sondern vielmehr das Äußere präzise beschreibender Stil der

bpt6k11057c [10.08.2022]. Seitenangaben mit Autornamen im Folgenden in Klammern.
Dt. Übersetzung in: Henri Bergson, Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge. Hg. von Friedrich Kottje. Hamburg 1993, S. 180–225.

positivistisch gedachten Objektreue vergleichbar ist. Die Symbolisten dagegen erfüllen, was Bergson mit Intuition meinte: Sie sind

Organisatoren; sie versenken sich in das Objekt, fügen sich in die innerlich wahrgenommenen Landschaften ein. Durch eine erhebliche Anstrengung haben sie sich im Zentrum der Realität selbst platzieren und, durch eine Art *intellektueller Sympathie*, mit der Natur in Einklang bringen wollen. Es ist ihr Bestreben gewesen, das Unbeschreibliche unmittelbar auszudrücken (de Visan, XXXI).

Die philosophische Vorgabe, die der gesuchten neuen Konzeption des Symbolismus scheinbar problemlos entgegenkommt, führt aber doch zu einem Problem von Umsetzung und Anpassung. Und das betrifft das Leitwort der Bewegung, das bei Bergson als Synonym für sprachliches Zeichen steht. De Visans der Sache und der Semantik von Intuition folgende Definition des Symbolismus, welche die Bewegung vom Vorwurf des Ästhetizismus, der Lebensferne, befreien will, schließt sich einer Metaphysik an, »die beansprucht, ohne Symbole auszukommen«. Wenn aber das, was im Objekt qua Intuition gefunden werden kann, so Bergson, »unaussprechlich« ist, dann steht, jedenfalls jenseits von Analyse (und Parnasse), die Poesie-Tauglichkeit der Sprache auf fundamentale Weise zur Diskussion. Wie soll sich – bei solchen Vorgaben – Dichtung artikulieren, wenn die gegebene Sprache dafür nicht geeignet ist? Das neue Weltverhältnis, das Verhältnis zu ihren Objekten, welches de Visan in einer langen, so etwas wie Intuition suchenden Inspirationsszene vorstellt (XXXIV–XXXVIII), suggeriert die Möglichkeit von Dichtung, von der erst einmal nicht gesagt werden kann, wie sie mit Worten gemacht werden kann. Und konsequenterweise, wie de Visan zweimal anmerkt (XXXVIII, XL), werden damit auch Gebrauch und Angemessenheit des Leitworts der Bewegung fraglich. Das Symbol ist aus Worten; allerdings sollen diese nicht mehr gewählt und gesetzt werden wie in der deskriptiven, quasi-analytischen Sprache des Parnasse.

Bergson, der nicht die Sprache der Wissenschaft, den Gebrauch von Begriffen, in Frage stellt, letztere aber wegen ihrer Abstraktheit aus seinem Vorhaben einer Neubegründung der Metaphysik ausschließt, sieht den Weg zu einer Lösung des von ihm durchaus gesehenen, mit der Intuition gegebenen Ausdrucksproblems im »Bild« (Bergson,

6f.). Es kann die Abstraktion vermeiden: »das Bild hat wenigstens den Vorteil, dass es uns im Konkreten hält« (»l'image a du moins cet avantage qu'elle nous maintient dans le concret«; Bergson, 7). Und dieser Vorteil der Konkretheit wird in einem nächsten Schritt ergänzt, wenn Bergson die Fülle (verschiedener) Bilder als tauglichen Modus für das mit Intuition gegebene Ausdrucksproblem vorschlägt:

Kein Bild wird die Intuition der Dauer ersetzen, aber viele unterschiedliche Bilder, sehr verschiedenen Dingen und ihren Maßgaben entlehnt aus sehr verschiedenen Ordnungen der Dinge, werden durch die Konvergenz ihrer Wirkung das Bewusstsein genau auf den Punkt lenken, wo es eine bestimmte Intuition zu erfassen gibt

(Nulle image ne remplacera l'intuition de la durée, mais beaucoup d'images diverses, empruntées à des ordres de choses très différents, pourront par la convergence de leur action, diriger la conscience sur le point précis où il y a une certaine intuition à saisir; Bergson, 7).

Bergson vertraut nicht allein auf Konkretheit; er setzt mit ihr zugleich auf die Effekte von Fülle und Diversität und kommt mit einer solchen Akzentuierung des Prozesshaften der Ausdrucksfindung dem gesuchten produktiven Verhältnis von Bild und Intuition näher:

Indem man die Bilder so ungleichartig wie möglich wählt, hindert man irgendeines von ihnen daran, den Platz der Intuition, den es doch aufrufen soll, zu usurpieren, weil es dann sofort von seinen Rivalen verjagt würde
(En choisissant les images aussi disparates que possible, on empêchera l'une quelconque d'entre elles d'usurper la place de l'intuition qu'elle est chargée d'appeler, puisqu'elle serait alors chassée tout de suite par ses rivales; Bergson, 7).

De Visan, seinerseits, wenn er schließlich von der »Art des *Ausdrucks*« (»manière d'*exprimer*«; de Visan, XLII; *Hervorh. im Original*) sprechen muss, bei den Worten, bei der Frage also nach einer Sprache angekommen ist, die einem Objektverhältnis qua Intuition entsprechen könnte, muss sich zunächst eingestehen, dass, »bei einer Intuition«, die Worte »schwinden«, dass sie »unauffindbar« sind. »Worte, leider! zu allgemein, müssen sie unsere Gefühle festnageln und sie bluten lassen. Jede Rede tötet die innere Stimme, stellt das Leben in Konventionen still.« (de Visan, XLIV). Bergsons Zurückweisung der Sprache der Analyse für einen angemessenen Ausdruck der Intuition wird wieder

aufgegriffen und mit einem Zitat aus Bergsons Erstlingsschrift »Essai sur les données immédiates de la conscience« (1889) verstärkt:

Kurz gesagt, das Wort klarer Konturen, das unverblümte Wort, welches das speichert, was Bestand hat, was allgemein und in der Konsequenz unpersönlich in den Eindrücken der Menschheit ist, zerstört oder überdeckt zumindest die sensiblen und flüchtigen Eindrücke unseres individuellen Bewusstseins (de Visan, XLIV).

De Visan gibt das Wort als von sich aus symbolfähige Einheit auf und definiert das Symbol (mit einem ausführlichen Rückgriff auf Bergsons Plädoyer für die Fülle und Diversität der Bilder) als eine komplexe Einheit aus »aufgehäuften Bildern« (»images accumulées«; de Visan, XLV). Dieser Übergang vom Wort zu den Bildern wird mit dem Nachdruck kriegerischer Metaphorik vorgetragen:

Auf Umwegen stürzen sich die Worte dichtgedrängt in Scharen hinauf; sie umkreisen den Abgrund, sie nehmen Umwandlungen vor; geschickte Wendungen erheben sie nach und nach; geschultes Vorgehen ermöglicht es ihnen, ohne Hemmnis die jungfräuliche Idee zu erstürmen; dank ihrer sich schlangenartig bewegenden Manöver windet sich die Artillerie der Bilder bis auf den Gipfel hinauf und nimmt die Festung von allen Seiten zugleich in Besitz (de Visan, XLV).

Sofern er Bergsons »Intuition« folgt, steht de Visan vor einem Wort-Verbot, leitet mit seinem »Essai« aber einen Band mit Gedichten ein und kann nicht die Worte aufgeben. Aber er kann sie als (symbolaugliche) Einheiten in der Konzeption dichterer Sprache zurückstellen, wenn er sie als Mikro-Einheiten denkt, die mit ihrer Vielzahl das Bild schaffen, deren Fülle schließlich das Symbol kreiert, welches mit Bergson als Annäherung an die Wahrheit einer Intuition gedacht werden kann.

Und dieses Gelingen versteht sich auch aus einem Rückgriff auf Argumente einer älteren, vorsymbolistischen Produktionsästhetik. Der »Artillerie der Bilder« entspricht auf der Seite des Produzenten im Augenblick des Schöpfungsaktes die »Leidenschaft«, unter deren »Herrschaft« (de Visan, XLVII) er steht und die den Leser überwältigt: »ich habe Ihnen mein Gefühl injiziert; mein Schmerz ist der Ihre. Sie schleppen sich auf meinen Spuren dahin. Schließlich bemitleiden Sie sich selbst, denn Sie haben mich, mit Herz und Verstand, vollständig verstanden« (de Visan, XLVIII).

De Visans begriffliche Operationen führen auf vielfältige Weise aus dem Symbolismus heraus. Am deutlichsten ist in dieser Hinsicht die Aufgabe des im theoretischen Diskurs des Symbolismus immer präsenten Verständnisses der dichterischen Sprache als Artistik der Worte, ihrer potentiellen Autonomie und ihrer ausgehend von diesem Vermögen gedachten Symbolauglichkeit. Bei de Visan dagegen fungieren die Worte als unselbständige Beiträger zu etwas Überlegenem. Symbolschaffend sind die starken Bilder. Sie sollen mit ihrer Fülle den Leser überwältigen. Mit einer solchen, eher rhetorischen Konzeption des Verhältnisses von Text und Leser entfernt sich de Visan schließlich auch von der Stil-Konzeption symbolistischer Lyrik deutlich. Für sie gilt die allgegenwärtige Forderung der »suggestion«, d.h. einer Schreibweise der nie vollständig ausgeführten, gegebenenfalls sogar hermetischen Bilder. Der symbolistische Lyriker rechnet mit einem aktiven Leser, der ergänzen kann:

Der Dichter soll es weniger darauf absehen, etwas festzustellen, als vielmehr Denkanstöße zu geben, so dass der Leser, mitwirkend durch das, was er erahnt, die geschriebenen Worte in sich selbst vollendet

(le Poète doit chercher moins à conclure qu'à donner à penser, de telle sorte que le lecteur, collaborant par ce qu'il devine, achève en lui-même les paroles écrites).⁷

Die Vorstellung eines »überwältigten« (de Visan, LIV) Lesers ist damit nicht vereinbar.

Bergson hatte europäische Geltung. Aber auch de Visan wurde gelesen und rezensiert, u.a. in England.⁸ Dort, im Zuge der Verwerfung der »poetic diction« viktorianischer Lyrik, stand das Bild, und zwar ein solches, das der modernen Zeit entsprechen konnte, im Zentrum der poetologischen Diskussionen, die schließlich im »Imagism« ihren konzentriertesten Ausdruck fanden. Dabei bildete in der Rezeption, die ganz frei von metaphysischen Fragen war, Bergsons Kombination von »konkret« und »Bild« die entscheidende literaturkritische Referenz.

⁷ Albert Mockel, Deux Poètes. Henri de Régnier – Francis Vielé-Griffin. In: Floréal. Revue bi-mensuelle de Littérature et d'Art 2, 1893, Nr. 8–11, [s.d.], S. 126–148, hier S. 138, online unter <http://digiteque.ulb.ac.be/fr/digiteque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.html#c13286> [10.08.2022].

⁸ Vgl. Pondrom, The Road from Paris (wie Anm. 5).

Liest man de Visan in diesem Zusammenhang, der mit der Studie von Décaudin (»Crise des valeurs symbolistes«) und der ergänzenden Anthologie von Pondrom (»The Road from Paris«) aufgearbeitet ist, so kann der »Essai«, der sich als Neukonzeption des Symbolismus gibt, als ein Zeugnis der entstehenden postsymbolistischen Lyriktheorie gelesen werden, die am Ende Begriff und Konzept des Symbols aufgeben wird.⁹ Die auf das Bild (des Konkreten) konzentrierte Kreation und Leseerfahrung konnte, wie de Visan wohl schon ahnte, mit der unvermeidbar dualistischen Konzeption des Symbols nicht mehr vereinbart werden.

Hofmannsthals Gespräch »Über Gedichte« (1904)¹⁰ ist nicht in Gänze, aber in bestimmter Hinsicht doch aufschlussreich mit dem französischen »Essai sur le symbolisme« zu vergleichen. Das gemeinsame Publikationsdatum kann erst einmal nur das Jahr einer Stichprobe fixieren: Lyriktheorie 1904. Hofmannsthals Nachfrage zu Gedichten steht in diesem Jahr – im Kontext der deutschsprachigen Literaturkritik und Lyriktheorie – nicht der Krise einer Bewegung gegenüber. Zwar hatte George 1903 in ausdrücklichem Bezug auf seine ›Geltung‹ den »salbentrunknen prinzen« zitiert, der »sanft geschaukelt seine takte zählte« und diese Anspielung auf die öffentliche Wahrnehmung von Symbolismus und Dekadenz unter dem Titel »Zeitgedicht« als Bild einer vergangenen Epoche seiner Lyrik gegeben.¹¹ Aber Lyrik und Lyriktheorie im deutschsprachigen Raum sind, anders als in Frankreich, nicht derart symbolistisch geprägt gewesen, dass sich 1904 in einem

⁹ 1911 publiziert de Visan seine gesammelten Aufsätze zum Symbolismus. Dabei bleibt Bergson die entscheidende theoretische Referenz; der Titel des Sammelbands vermeidet aber das Nennwort der Bewegung (»L'attitude du Lyrisme contemporain«, Paris 1911). – Vgl. für die deutschsprachigen Verhältnisse Helmut Gier, Die Entstehung des deutschen Expressionismus und die antisymbolistische Reaktion in Frankreich. Die literarische Entwicklung Ernst Stadlers. München 1977, und Mario Zanucchi, Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890–1923). Berlin/Boston 2016.

¹⁰ Hugo von Hofmannsthal, Über Gedichte. In: Die neue Rundschau, 1904, H. 2, Februar, S. 129–139; online unter <https://archive.org/details/neuerundschaufrauoft> [10.08.2022]. Seitenangaben im Folgenden in Klammern. Textgrundlage in SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 74–86; Die prosaischen Schriften. Bd. 1, 1907.

¹¹ Blätter für die Kunst. Folge 6, 1902/03, [Mai 1903], S. 1f.; online unter <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz494637528> [10.08.2022].

öffentlichen Gespräch über Gedichte auf verbindliche Weise die Frage nach der Krise oder gar dem Ende einer Bewegung hätte stellen können. Treffend für die Ermittlung des Kontextes und der Einordnung des Gesprächs ist wohl eher der werkbiographisch gemeinte Titel des einschlägigen Kapitels in Robert Vilains Monographie von 2000 über Hofmannsthals Verhältnis zum Symbolismus: »Taking Stock: *Das Gespräch über Gedichte*«.¹² Also: Bestandsaufnahme. Was ist jetzt? Eine Be sinnung darauf realisiert sich bei Hofmannsthal in seinem erfundenen Gespräch zwischen zwei Lyriklesern, in dem, unter einem ersichtlich in programmatischer Funktion ausgestellten Hebbel-Zitat, nach Keats gefragt wird, und in dem Gedichte von George, Hebbel und Goethe zitiert werden, und das ohne Anspielung auf eine Symptomatik von ›Zeit‹ oder die Benennung einer Bewegung und auch ohne starke Zitate aus philosophischen Texten auskommt.

Das Gespräch beginnt mit Lesungen aus Georges »Jahr der Seele« und entfaltet sich anschließend zu einem Austausch von Lektüre erfahrungen, die zu klären versuchen, was denn ein »Gedicht« ist. Hofmannsthal ist dem Titel des Gesprächs verpflichtet und sucht so etwas wie eine erste und zugleich grundlegende Absicherung der Sache. Die beiden Lyrikleser einigen sich auf eine im weiteren Verlauf des Gesprächs wiederholt gebrauchte Formel, die bis zum Ende des Gesprächs gelten wird: Gedichte »drücken einen Zustand des Gemütes aus. Das ist ihre Existenzberechtigung«. (132)¹³ Die Formel übernimmt eines der beiden zentralen Elemente der symbolistischen Definition des Gedichts, wonach dieses von etwas spricht, zum Beispiel von Landschaften, und mit seiner suggestiven, andeutenden Schreibweise einen »état d'âme« evozieren will. Die Bestandteile dieser Definition finden sich bei Hofmannsthal bereits in einer Aufzeichnung von 1892, und zwar zusammen mit der berühmten Version, die man schon bei Amiel finden konnte.¹⁴ Sie steht 1892 am Anfang (»Amiel: ›Tout paysage est un état d'âme‹«) und hier am Ende des Gesprächs, wenn es resümie-

¹² Robert Vilain, The Poetry of Hugo von Hofmannsthal and French Symbolism. Oxford 2000, S. 275.

¹³ Vgl. auch S. 133 u. 139 (»Ausdruck«).

¹⁴ Die neue Technik (13. Juli 1892). In: SW XXXVIII, S. 172f. – Vgl. auch »Poesie und Leben« (1896); in: SW XXXII, S. 185 (»Seelenzustand«).

rend um »die Möglichkeit vollkommener Gedichte« geht (»die Landschaften der Seele«, 139). »Die neue Technik«, so der Titel der frühen Aufzeichnung,¹⁵ spricht vom Symbolismus in der Tat als einer neuen, an der Faktur ihrer Gedichte erkennbaren literarischen Bewegung. Die gleiche Aufmerksamkeit orientiert auch Hofmannsthals Vortrag »Poesie und Leben« von 1896, in dem die Anwesenden hören konnten, »dass das Material der Poesie die Worte sind«, das Gedicht »ein gewichtloses Gewebe aus Worten« sei,¹⁶ und in dem nichts fehlte von dem, was in der Anfangszeit der deutschsprachigen Symbolismus-Rezeption von der französischen Artisten-Semantik übernommen werden konnte.

1904 ist die Situation eine andere. Zwar übernimmt Hofmannsthal für das Gedicht das symbolistische Definitionselement ›Seelenzustand‹, erweitert aber die kritische Perspektive. Seine beiden Lyrikleser sprechen von »Poesie« (131–135) und stellen die Frage nach der *differentia specifica* der Gattung. Und hier kommt die »Sprache« (132) ins Spiel. In einem ersten Schritt wird sie von der des Alltags und der Wissenschaft abgegrenzt und mit dem Nachdruck einer Semantik des vitalen Engagements auf die Wahrheit der Dinge ausgerichtet:

Wenn die Poesie etwas tut, so ist es das: daß sie aus jedem Gebilde der Welt und des Traumes mit durstiger Gier sein Eigenstes, sein Wesenhaftestes herausschlürft, so wie jene Irrlichter in dem Märchen, die überall das Gold herauslecken. Und sie tut es aus dem gleichen Grunde: weil sie sich von dem Mark der Dinge nährt, weil sie elend verlöschen würde, wenn sie dies nährende Gold nicht aus allen Fugen, allen Spalten in sich zöge. (132)

Der Verpflichtung der Sprache auf »Wesenhaftestes« entsprechen hier auf der Seite des Gedichts bzw. der Arbeit des Dichters Symbole. Hofmannsthal greift auf einen Begriff zurück, welcher das Nennwort einer bestimmten Lyrik war und zugleich eine Lyriklesern vertraute Wendung, die metonymisch für Dichtungssprache stehen konnte. An Letzteres schließt Hofmannsthal an, distanziert aber als Plattheit die Auffassung, derzufolge symbolische Poesie »eine Sache für eine ande-

¹⁵ Der Ausdruck »die neue Technik« findet sich auch in einem Brief an Stefan George (21. Juli 1892); in: BW George, S. 30.

¹⁶ SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 185.

re« (135) setze und gibt selbst eine essentialistische Definition: Das Symbol sei »das Element der Poesie«. (135)

Diese zweite grundlegende Absicherung der Sache des Gesprächs wird, theoretischen Anspruch erhebend, mit Blick auf den Rezipienten von Poesie expliziert: »Weißt du was ein Symbol ist?« (134). Der Rezipient, als Gesprächsteilnehmer präsent, soll nun im Begreifen des Symbols verstehen, was nicht nur das »Element« der Poesie ist, sondern auch deren »Wurzel« (135). Diese Nachfrage zu einem der Arbeit der Worte vorgängigen Ursprung von Symbol bzw. Poesie arbeitet mit einer Analogie von Opferhandlung und Rezeption der Sprache der Dichtung. Auf beiden Seiten ereignet sich die Auflösung im anderen: Wer das Opfer, das Opfer des Tieres anstatt des eigenen Leibes, vollziehe, müsse »einen Augenblick lang [...] geglaubt haben, es sei sein eigenes Blut« (134). Dem entspricht auf der Seite der Erfahrung von Poesie eine vergleichbare Auflösung in einem »fremden Dasein [...] denn was ist klarer, als daß sich mein Fühlen in Hamlet auflöst, so lange Hamlet auf der Bühne steht und mich hypnotisiert?« (135).

Der Vollzug des Opfers ist eine kreative, »symbolische Handlung« (135), in der in einem Augenblick von »Wollust gesteigerten Daseins« (135) Objekt und Subjekt des Opfers eins werden. Einer solchen Erfahrung entsprechen »Magie« und »Bezauberung« (135) des Gedichts. Die Kraft der Symbole folgt aus einem Schöpfungsakt, der, wie in jener »Handlung«, die Zweiseitigkeit des Symbols auflöst. Und dieser Verschiebung der Konzeption des Symbols von Technik zu Schöpfung geht am Ende der Symbol-Definition eine Setzung voraus, die nach einer »Pause« (135) formuliert wird; sie liegt der Explikation von Verfahren (Analogie) und Ergebnis (Einheit) zu Grunde: »daß wir und die Welt nichts Verschiedenes sind« (135).

Ein nach der »Pause« vorgetragener Einwand von Clemens führt das Gespräch auf Gedichte zurück. Einer letzten, noch einmal merklich gesteigerten Wendung von Gabriel, »Leib« und »All« betreffend und die »Wucht« (135) solcher Erfahrungen, hält Clemens entgegen: »Und dennoch, ist mir, muß es Gedichte geben, die schön sind ohne diese schwüle Bezauberung« (135). Der souveränen Anmerkung folgt, mit einer Berufung auf Goethe einsetzend und nicht mehr im Modus

von Rede und Gegenrede, ein Austausch von Lektüreerfahrungen.¹⁷ Es wird ein Gespräch über Gedichte, die ohne »Magie« auskommen, deren Faktur auf Detail und Kontur setzt – Gedichte, die »einfach und schön sind« (137) und die es in der Antike und mit Goethe gegeben hat. Das wird aber kein Plädoyer für Klassizismus. Gesucht wird zum Schluss »das vollkommene Gedicht« (138), in dem sich die beiden Lyrikleser über alles bisher Gesagte verständigen können.

Dabei geht es am Ende dieser Verständigung, mit intensiverer Berufung auf Goethe, um die Bedingungen vollkommener Gedichte. Und hier dominiert eine Semantik von Genese und Erlebnis. »Das wirkliche Erlebnis der Seele« (139) liegt dem Gedicht zu Grunde. Das »Leben« gibt die »Augenblicke«, welche »die Geburten der vollkommenen Gedichte« (139) sind. Gedichte, wie es ganz am Ende heißt, »entstehen« (139). Der Abschluss des Gesprächs greift auf das Hebbel-Motto zurück, wo ja bereits, bei diesem ersten Anknüpfen an das titelgebende Wort des Gesprächs, von den »Geburten der Seele« (129) die Rede ist. Und dieser Rahmen kann auch die sogenannte Opfer-Theorie miteinschließen, insofern sie nach der »Wurzel« der Poesie sucht und auf den Seiten von Leser und Autor die Möglichkeit von Kreativität in einem Schöpfungsakt sieht, der ausgehend von einem Moment authentischen Lebens gedacht werden kann. Dafür steht auch das große »Stirb und Werde!« aus dem letzten zitierten Gedicht (139).

Bei diesem Stand der Sache wird sichtbar, was de Visan und Hofmannsthal teilen und was sie unterscheidet. Beide setzen sie am Symbol an. Das geschieht auf der französischen Seite im Kontext der Krise einer literarischen Bewegung, deren Nennwort mit Bergson neu expliziert wird. Es ist auf der deutschsprachigen Seite ein Befragen der »Poesie«, für welche das bewegungsunabhängig eingeführte Wort »Symbol« metonymisch einstehen kann. Gemeinsam ist beiden Nachfragen eine vitale Aufladung des Leitbegriffs. Auf beiden Seiten wird, sei es unter dem Druck einer philosophischen Vorgabe (»Intuition«), sei es mit der Vorstellung einer primären kreativen Potenz authenti-

¹⁷ Ganz besonders hier trifft zu, was Rispoli, das ganze Gespräch betreffend, »Lese-poetik« nennt (Marco Rispoli, Hofmannsthal und die Kunst des Lesens. Zur essayistischen Prosa. Göttingen 2021, S. 150).

scher Erfahrungen, eine vorsprachliche Absicherung des Schöpfungsakts und seiner Wahrheitsfähigkeit gesucht. Das ist aber bei de Visan nur der erste Schritt eines argumentierenden Essays, der darüber hinaus sehr genau die Frage der sprachlichen Umsetzung stellt und an den die Avantgarde-Diskurse von »Material« und »Technik« anschließen könnten. Bei Hofmannsthal hingegen ist vom Machen nicht die Rede. Der Schöpfungsakt bzw. das (schöpferische) Erlebnis ist der ohne die Vermittlung eines Zeichensystems gedachte Garant des dichterischen Textes und seiner produktiven Lektüre. Im Vortrag von 1896 hatte Hofmannsthal sagen können: »Man lasse uns Künstler in Worten sein.«¹⁸ 1904 geht es ohne den Beistand der Worte.¹⁹

Für die kritische Durchsicht unserer Übersetzung danken wir Marie-Laure Wagner.

¹⁸ SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 187.

¹⁹ Ihre Stelle bleibt, wie im Chandos-Brief, unbesetzt. Falsch wäre es, wie Benjamin Specht anmerkt, Hofmannsthal hier »eine sprachmagische, vormoderne Dichtungsauffassung« zu unterstellen, »bei der Zeichen und Ding tatsächlich in Eins fielen« (Ders., »Wurzel allen Denkens und Redens«. Die Metapher in Wissenschaft, Weltanschauung, Poetik und Lyrik um 1900. Heidelberg 2017, S. 341).

Tancrède de Visan
Essai sur le symbolisme (1904)
[II]

Il se peut que les symbolistes aient échoué. Leur dessein subsiste d'avoir voulu créer une poésie amplement représentative du réel conçu comme une idée (1),¹ et d'avoir essayé de dégager en toute chose l'âme des choses, c'est-à-dire la réalité fondamentale, ou si l'on aime les termes barbares, le *substratum*. Ils ont vite compris que le domaine de la science est clos de murs. Aussi loin qu'on s'y promène, on finit par se heurter à des fortifications. Ils ont donc fait des brèches et, par ces meurtrières, ont aperçu le ciel et la mer éternelle.

[XXVIII] Encore que l'école dite du Parnasse se soit bien plutôt efforcée d'améliorer la forme du vers romantique, de perfectionner l'instrument de la poésie, que de lui faire rendre de nouveaux l'exclusion (1),² ses partisans demeurent, eux aussi, des métaphysiciens sans le savoir et des disciples du positivisme.

Or ce serait une erreur de croire que les positivistes, malgré leurs dédains pour toute doctrine transcendante et leurs préférences pour la méthode expérimentale, aient pu se passer de métaphysique. Ceux-ci auront beau s'en défendre, ils n'empêcheront pas leur essai de synthèse et d'explication universelle, auxquelles ils tendent dans la mesure où le permet l'état des sciences particulières, d'être comme le boulevard

* Im Folgenden wurden die originalen Fußnoten einschließlich ihrer Zählung (mit Ergänzung der jeweiligen Seitenzahl in eckigen Klammern und der originalen Fußnotenziffer) übernommen.

¹ [XXVII] 1. Voir Remy de Gourmont dans son livre des *Masques*: »Une vérité nouvelle est entrée récemment dans la littérature et dans l'art, et c'est une vérité toute métaphysique et vraiment neuve... Cette vérité, c'est le principe de l'idéalité du monde.«

² [XXVIII] 1. Henri de Régnier, dans une conférence qu'il fit le 6 février 1900 à la société des conférences, a fort bien caractérisé l'originalité des parnassiens. »Ce fut surtout – nous dit-il – contre une manière lâchée, négligente et incorrecte de faire les vers que réagit sagelement et utilement le Parnasse... le Parnassisme fut bien plutôt l'arrivée dans le Romantisme, encore vivace ou déjà finissant, de poètes nouveaux et de tempéraments neufs. Le Romantisme, pour ainsi dire, fit escale au Parnasse. C'est toujours le même vaisseau qui continue sa route, avec, à son bord, de nouveaux matelots. Ce sont les mêmes voiles. La manœuvre seule a changé.«

Tancrède de Visan
Essay über den Symbolismus (1904)
[II]

Es kann sein, dass die Symbolisten gescheitert sind. Ihr Projekt bestand darin, eine die Wirklichkeit, als Idee verstanden (1),¹ umfassend repräsentierende Poesie schaffen zu wollen und zu versuchen, in allem die Seele der Dinge zu erkennen, sozusagen die grundlegende Realität, oder, wenn man Barbarismen eher mag, das *substratum*. Sie haben schnell verstanden, dass der Bereich der Wissenschaft von Mauern umschlossen ist. Wie weit man dort auch herumspaziert, man stößt immer auf Befestigungen. Sie haben deshalb Breschen geschlagen und durch diese Scharten den Himmel und das ewige Meer gesichtet.

[XXVIII] Wenngleich die sogenannte Schule der Parnassiens sich vornehmlich darum bemüht hat, die Form des romantischen Verses zu verbessern, das Werkzeug der Poesie zu perfektionieren, ihr einen neuen Klang zu geben (1),² bleiben ihre Anhänger doch gleichfalls, ohne es zu wissen, Metaphysiker und Schüler des Positivismus.

Es wäre nun ein Irrtum zu glauben, dass die Positivisten trotz ihrer Geringschätzung jeglicher Transzendenzlehre und ihrer Bevorzugung der experimentellen Methode auf Metaphysik verzichten konnten. So sehr diese sich auch dagegen verwahren, werden sie es nicht verhindern, dass ihr Versuch einer Synthese und universellen Erklärung, die sie in dem Maße anstreben, wie es der Stand der Einzelwissenschaften zulässt, dem

* Im Folgenden wurden die originalen Fußnoten einschließlich ihrer Zählung (mit Ergänzung der jeweiligen Seitenzahl in eckigen Klammern und der originalen Fußnotenziffer) übernommen.

¹ [XXVII] 1. Vgl. Remy de Gourmont in seinem Buch *Masques*: »Eine neue Wahrheit hat unlängst in Literatur und Kunst Eingang gefunden, und das ist eine ganz und gar metaphysische und wirklich neue Wahrheit ... Diese Wahrheit ist das Prinzip der Idealität der Welt.«

² [XXVIII] 1. Henri de Régnier hat auf einer Konferenz, die er am 6. Februar 1900 in der Société des conférences abgehalten hat, die Besonderheit der Parnassiens sehr zutreffend charakterisiert. »Das richtete sich vor allem – sagt er uns – gegen eine lockere, nachlässige und inkorrekte Art, Verse zu machen, auf welche der Parnasse weise und sinnvoll reagierte ... Der Parnassismus war viel eher die Ankunft neuer Dichter und Temperamente in der noch lebendigen oder sich bereits dem Ende zuneigenden Romantik. Die Romantik machte sozusagen Zwischenstation beim Parnasse. Es ist immer dasselbe Schiff, das seine Route fortsetzt, mit neuen Matrosen an Bord. Es sind dieselben Segel. Allein das Manöver hat sich geändert.«

d'une philosophie première. D'autre part, que les doctrines positivistes aient servi de paragon aux *naturalistes* en général, aux parnassiens en particulier, les œuvres littéraires ou artistiques des uns et des autres le prouvent abondamment. Elles attes[XXIX]tent surtout, par leurs vues prises sur les rapports de l'homme et du monde, l'impossibilité de faire de l'art pour l'art sans s'adosser à une métaphysique quelle qu'elle soit; et se placer en face de la nature en spectateur impartial, noter ses pulsations et son rythme de durée avec le chronomètre enregistreur de notre esprit, brosser des tableaux d'histoire, décrire avec minutie les inventions scientifiques, copier les scènes banales d'une vie quotidienne, suppose résolu par le fait le grave problème de l'imitation de la nature, qui lui-même emprunte à la cosmologie rationnelle et à la théorie criticiste de la connaissance du monde extérieur ses plus immédiates données.

* * *

On aurait mauvaise grâce d'en vouloir aux parnassiens et de les accuser d'avoir hâté la décrépitude de la poésie au lieu d'apporter des remèdes régénérateurs. On n'est jamais bon juge de sa propre doctrine; il appartient aux descendants de la transformer et d'en marquer les points faibles. Aussi bien, tout en s'acquittant du respect que l'on doit aux ancêtres et sans croire que les symbolistes demeurent invulnérables, il n'est pas défendu, je pense, de marquer l'apport des prétendus *jeunes* dans la littérature contemporaine et les acquisitions, vraiment neuves, dont se sont enrichis les poètes de notre génération. Les parnassiens, que ce soit entendu, vinrent à leur heure; [XXX] leur œuvre était nécessaire. N'empêche que leur esthétique fut un peu bien étroite et que leur métaphysique s'impose moins cohérente, moins générale, plus essoufflée que la nôtre.

Car c'est bien entre deux esthétiques opposées, partant entre deux métaphysiques, que nous nous débattons sans le savoir. Pour laquelle opterons-nous.

Boulevard einer Ersten Philosophie gleichkommt. Dass andererseits die positivistischen Lehren den *Naturalisten* im Allgemeinen und den Parnassiens im Besonderen als Vorbild gedient haben, das beweisen die literarischen und künstlerischen Werke beider Seiten reichlich. [XXIX] Durch ihre Ansichten, die sie gegenüber den Verhältnissen von Mensch und Welt einnehmen, belegen sie vor allem die Unmöglichkeit, l'art pour l'art zu betreiben, ohne sich an eine Metaphysik, welche es auch immer sei, anzulehnen, und sich gegenüber der Natur als unparteiischer Zuschauer zu positionieren, ihre Pulsschläge und den Rhythmus ihrer Dauer mit dem Zeitmessgerät unseres Verstandes aufzuzeichnen, Historienbilder zu malen, wissenschaftliche Erfindungen mit Sorgfalt zu beschreiben, die banalen Szenen eines alltäglichen Lebens zu kopieren, voraussetzend, dass das große Problem der Nachahmung der Natur durch die Tatsache gelöst ist, dass diese ihre unmittelbarsten Daten der rationalen Kosmologie und der kritischen Theorie der Erkenntnis der äußeren Welt entlehnt.

* * *

Es wäre unangebracht mit den Parnassiens zu hadern und sie zu anzuklagen, den Verfall der Poesie beschleunigt zu haben, statt Mittel der Erneuerung einzubringen. Man ist niemals ein guter Richter der eigenen Lehre; es ist die Sache nachfolgender Generationen, sie zu verändern und deren Schwachpunkte anzuzeigen. Auch wenn man den Vorfahren gegenüber den Respekt zollt, den man ihnen zeigen soll, und ohne zu glauben, dass die Symbolisten unverwundbar bleiben, ist es, denke ich, nicht unzulässig, den Beitrag der sogenannten *Jungen* zur zeitgenössischen Literatur und die wirklich neuen Errungenschaften hervorzuheben, um welche die Dichter unserer Generation reicher geworden sind. Die Parnassiens, damit das unmissverständlich ist, kamen zur rechten Zeit; [XXX] ihre Arbeit war notwendig. Dennoch war ihre Ästhetik in etwas zu engen Grenzen gefasst, und ihre Metaphysik erweist sich als weniger kohärent, weniger allgemein und kurzatmiger als unsere.

Denn es ist in der Tat so, dass wir uns über zwei gegensätzliche ästhetische Positionen, somit, ohne es zu ahnen, über zwei Metaphysiken streiten, je nachdem für welche von ihnen wir uns entscheiden werden.

En dépit de leurs divergences apparentes, les philosophes s'accordent à distinguer deux manières profondément différentes de connaître une chose, nous dit un éminent penseur contemporain; »la première implique *qu'on tourne autour de cette chose*; la seconde *qu'on entre en elle.*« L'une procède *par analyse* et n'atteint que le *relatif*, l'autre touche à *l'absolu* par le moyen d'une *sympathie intellectuelle* qu'on nomme *intuition*. Dans le premier cas je sais la chose du dehors; dans le second je m'identifie à elle, je la vis, je la possède du dedans.

Pour illustrer sa profonde théorie, M. Bergson cite entre autres cet exemple: »supposons, nous dit-il, un personnage de roman dont on me raconte les aventures. Le romancier pourra multiplier les traits de caractère, faire parler et agir son héros autant qu'il lui plaira: tout cela ne vaudra pas le *sentiment simple et indivisible* que j'éprouverais si je coïncidais un instant avec le personnage lui-même. Alors [XXXI] comme de la source me paraîtraient couler naturellement les actions, les gestes, les paroles. Ce ne seraient plus là des accidents s'ajoutant à l'idée que je me faisais du personnage... Le personnage me serait donné tout d'un coup dans son intégralité... Description, histoire et analyse me laissent ici dans le relatif. Seule, la *coïncidence* avec la personne même me donnerait l'absolu« (1).³ Qui ne voit que ces deux manières de philosopher peuvent enfermer aussi deux esthétiques correspondant à celle des parnassiens et à celle des symbolistes.

Par leurs tendances positivistes les parnassiens s'en tiennent à la *simple description*. Ils »tournent autour des choses« sans jamais y pénétrer, demeurent à l'extérieur et s'alanguissent dans le *relatif*.

Les symbolistes, au contraire, sont des *organisateurs*; ils s'*intériorisent* dans l'objet, s'*incorporent* aux paysages perçus intérieurement. Par un violent effort ils ont voulu se placer au centre même du réel et, par une sorte de *sympathie intellectuelle*, communier avec la nature. Leur désir a été d'exprimer immédiatement l'inexprimable, si j'ose dire, de fondre leur âme avec la conscience universelle, afin [XXXII] de noter, par une sorte d'auscultation intellectuelle, jusqu'aux pulsations de la matière, jusqu'à la respiration du monde.

³ [XXXI] 1. Bergson. *Introduction à la métaphysique. Revue de métaphysique et de morale*. Janvier 1903.

Ungeachtet ihrer offensichtlichen Divergenzen, sind sich die Philosophen darin einig, zwei fundamental andersartige Weisen, einen Gegenstand zu erkennen, zu unterscheiden. So sagt uns ein herausragender zeitgenössischer Denker: »die erste erfordert, dass man sich um diesen Gegenstand herum bewegt; die zweite, dass man in ihn eindringt.« Die eine erfolgt durch Analyse und gelangt nur zum *Relativen*, die andere berührt das *Absolute* durch das Mittel einer *intellektuellen Sympathie*, die man *Intuition* nennt. Im ersten Fall begreife ich den Gegenstand von außen; im zweiten identifiziere ich mich mit ihm, erlebe ich ihn, verfüge ich über ihn von innen.

Um seine tiefgreifende Theorie zu veranschaulichen, führt Bergson unter anderem dieses Beispiel an: »Stellen wir uns einmal«, sagt er uns, »eine Romanfigur vor, deren Abenteuer man mir erzählt. Der Autor des Romans kann deren Charakterzüge noch so sehr vervielfachen, seinen Helden noch so viel reden und handeln lassen, wie es ihm gefällt: all das entspricht nicht dem einfachen und unteilbaren Gefühl, das ich empfände, wenn ich einen Augenblick lang mit der Figur selbst übereinstimmte. Denn dann [XXXI] vernähme ich die Handlungen, Gesten, Worte natürlicherweise wie aus der Quelle selbst. Es wären dann nicht mehr Zufälligkeiten, die sich meiner Idee, die ich mir von der Figur machte, hinzufügen... Die Romanfigur wäre mir mit einem Mal in ihrer Gesamtheit präsent... Beschreibung, Erzählung und Analyse belassen mich hier im Relativen. Allein die Übereinstimmung mit der Person selbst vermittelte mir das Absolute« (1).³

Wer sieht nicht, dass diese beiden Arten zu philosophieren zugleich zwei Ästhetiken beinhalten können, derjenigen der Parnassiens entsprechend und derjenigen der Symbolisten.

Durch ihre positivistischen Neigungen begnügen sich die Parnassiens mit der *einfachen Beschreibung*. Sie »bewegen sich um die Gegenstände herum«, ohne jemals in sie einzudringen, und so bleiben sie beim Äußeren und erschlaffen im *Relativen*.

Die Symbolisten dagegen sind *Organisatoren*; sie versenken sich in das Objekt, fügen sich in die innerlich wahrgenommenen Landschaften ein. Durch eine erhebliche Anstrengung haben sie sich im Zentrum der Realität selbst platzieren und, durch eine Art *intellektueller Sympathie*, mit der Natur in Einklang bringen wollen. Es ist ihr Bestreben gewesen, das Unbeschreibliche unmittelbar auszudrücken, ihre Seele, wenn ich so sagen darf, mit dem universellen Bewusstsein zu verschmelzen, um [XXXII] alles, bis hin zu den Pulsschlägen der Materie, bis hin zur Atmung der Welt, in einer Art intellektueller Auskultation aufzuzeichnen.

³ [XXXI] 1. Bergson. *Introduction à la métaphysique. Revue de métaphysique et de morale*. Januar 1903.

Cette âme qu'on sent partout, c'est bien elle qu'ont voulu rendre les symbolistes. Aux instants propices où les chaînes de la matière nous emprisonnent moins rudement, qu'on relise Rodenbach. On se retrouvera soi-même en ses vers, soi-même et ce qui nous compose. Des moindres bibelots dont notre rêve d'artiste aime s'entourer et qui forment autant de souvenirs vivants, fusera une note, et des motifs de symphonie spirituelle s'ajouteront les uns aux autres, transposant à leur manière, et musicalement nos émotions intérieures, pour finir en un vaste concert psychique où nos propres motifs seront joués. La suggestion mentale prendra une telle intensité, qu'il nous sera impossible à un certain moment de savoir si c'est notre être qui retentit au dehors, ou si ce sont les choses qui arpègent nos états d'âme.

Sans faire injure aux parnassiens, on peut donc affirmer que les symbolistes, en s'attachant davantage à l'âme, en dégrafant le manteau illusoire où s'enferment les formes visuelles et harmonieuses, qui elles-mêmes ne sont que l'expression atténuée des vibrations intérieures de l'être, – se sont approchés plus près du tabernacle de l'arche où repose le réel, puisque la seule *réalité vraie – porro unum esse necessarium* – c'est l'âme.

[XXXIII] Il s'agit là d'autre chose que de rêves maladifs. Par cette assimilation d'eux-mêmes à ce qui les entoure et les complète, par l'organisation symphonique de leurs impressions diversifiées, les poètes en question demeurent et s'affirment plus amplement *réalistes* (1).⁴ Ils ont voulu résoudre l'équation: *tout ce qu'on voit, plus tout ce qu'on ne voit pas*. Dès lors, pour être descendus jusqu'aux sources vives, pour avoir brisé l'enveloppe des apparences et débarrassé le *Moi ultime* des pellicules superficielles qui le défendent aux yeux vulgaires, afin d'ausculter le cœur des choses et d'en sentir en soi les battements par contre-coup, ils ont fouillé plus profond que les parnassiens: de même que pour s'être efforcés d'épuiser le contenu du réel, d'élargir leur conscience, de concevoir la vie dans sa plénitude, en ajoutant à la nature l'idée, la pensée à la réalité, ils se sont étendus plus loin du côté des confins du mystère. S'ils n'ont pu exprimer tout ce qu'ils ont entrevu, ils se savent

⁴ [XXXIII] 1. M. Mauclair emploie le terme heureux d'*idéoréalisme* (C. Mauclair, *Éleusis*).

Diese Seele, die man überall spürt, genau sie wollten die Symbolisten wiedergeben. In günstigen Momenten, in denen die Ketten der Materie uns weniger hart gefangen halten, lese man zum wiederholten Mal Rodenbach. Man wird sich selbst in seinen Versen wiederfinden, sich selbst und was uns ausmacht. Aus den geringsten Preziosen, mit denen sich unser Künstlertraum zu umgeben gefällt und die so viele lebendige Erinnerungen prägen, wird ein Ton erschallen, und werden Motive einer spirituellen Sinfonie, die sich aneinander fügen werden, auf ihre Weise unsere inneren Gefühle musikalisch transponieren, um in einem großen seelischen Konzert zu enden, in dem unsere eigenen Motive gespielt werden. Die mentale Suggestion wird eine solche Intensität annehmen, dass es uns in einem gewissen Moment unmöglich sein wird zu wissen, ob das unser Wesen ist, das außen erklingt, oder ob es die Gegenstände sind, die unsere Gemütsverfassungen in Arpeggios verwandeln.

Ohne den Parnassiens Unrecht zu tun, kann man also behaupten, dass die Symbolisten, indem sie sich mehr um die Seele bekümmern und den trügerischen Mantel öffnen, mit dem sich die bildhaften und harmonischen Formen umhüllen, die ihrerseits nur schwacher Ausdruck der inneren Schwingungen des Seins sind, – näher an den Tabernakel der Arche herangekommen sind, wo die Realität ruht, da die einzige *wahre Realität – porro unum esse necessarium* – die Seele ist.

[XXXIII] Es handelt sich hier keineswegs um krankhafte Träume. Durch diese Assimilation ihrer selbst an das, was sie umgibt und sie vervollständigt, durch die sinfonische Organisation ihrer mannigfaltigen Empfindungen, bleiben die besagten Dichter *Realisten*, ja erweisen sich sogar umfassender als ebendiese (1).⁴ Sie haben die Gleichung lösen wollen: *alles, was man sieht, plus alles, was man nicht sieht*. Infolgedessen haben sie tiefer geegraben als die Parnassiens, weil sie bis zu den lebendigen Quellen hinabgestiegen sind, weil sie die Hülle der Erscheinungen durchbrochen und die *höchstmögliche Form des Selbst* von den oberflächlichen Schuppen, die solches den gewöhnlichen Augen verwehren, befreit haben, um das Herz der Dinge abzuhören und demzufolge dessen Schlagen in sich selbst zu spüren. Ebenso sind sie weiter in Richtung der Grenzen des Mysteriums vorgedrungen, weil sie sich bemüht haben, den Inhalt des Wirklichen auszuschöpfen und ihr Bewusstsein zu erweitern, das Leben in seiner Fülle zu begreifen, indem sie der Natur die Idee hinzufügten, den Gedanken der Realität. Wenn sie nicht alles, was sie erblickten, zum Ausdruck bringen konnten, wissen sie

⁴ [XXXIII] 1. Mauclair gebraucht den gut gewählten Begriff *Ideorealismus* (C. Mauclair, *Éleusis*).

possesseurs de trésors insoupçonnés jusqu'alors. Ils ne sortent pas de la réalité, ils la dominent et s'y incarnent; ils l'enserrent toute et ne nient que sa limite. Ils captent à la fois l'Etre et les êtres; ils n'excluent que l'exclusion (2).⁵

* * *

[XXXIV] Oui nous sommes bien en présence de deux mécanismes de perception étrangement différents.

Par un clair matin de juin, alors que le soleil s'étale sur les labours qui fument et que le cri des coqs s'enroue derrière les meules de la ferme, j'ouvre ma fenêtre pour respirer les parfums nouveaux que la nuit fit éclore et dont la brise légère parsème l'ambiance. Et tout de suite mes yeux se reposent sur la forêt dressée à ma droite qui fuit en éventail jusqu'au bord de l'horizon. Me prend-il fantaisie, à cette heure où tout chante la joie de vivre, de célébrer le bois magnifique, de magnifier en des stances lyriques la ferveur des arbres séculaires, d'exalter les profondeurs calmes et palpitantes de mystère que mon esprit suppose par-delà les houles de ce sylvestre océan, – alors deux procédés me sollicitent.

Je dirai les taches vertes, les colorations multiples, [XXXV] les glauques remous des vagues rongées de lumière, les sapinières et leurs ondes qui déferlent sous un ciel tout blanc. Impressionniste, j'esquisserai les contours imprécis des rivages de maïs déployés au bord de cette mer d'arbres, la débâcle des fleuves de blés lourds et puissants, subitement barrés à leur embouchure de deltas buissonneux; et les criques ensoleillées, et les golfes de lianes et les havres salutaires d'où le flot végétal s'est

⁵ [XXXIII] 2. Un philosophe lyonnais, trop humble et trop pur pour quermander les faveurs et la réputation auxquelles son génie a droit, [XXXIV] a écrit dans un livre admirable: »Le penseur est un esprit vaste, qui ne recule pas devant les larges synthèses. Il ne détruit rien, parce qu'il se sent assez fort pour tout embrasser. Il n'exclut rien, il concilie tout. C'est l'unité qu'il cherche lui aussi, comme tous les philosophes, mais non cette unité mesquine, factice, étroite, du petit système intolérant et exclusif: il creuse assez profond pour trouver l'Unité vraie, celle qui, dans l'immensité de son sein, nourrit en paix les contraires eux-mêmes, comme la terre porte ses pôles, unis par les milliers de lieues qui les séparent.« Joseph Serre. *Au Large*, p. 107.

doch, dass sie Besitzer bislang ungeahnter Schätze sind. Sie verlassen nicht die Realität, sie dominieren sie und verkörpern sich darin; sie umschließen sie ganz und verneinen nur ihre Grenze. Sie erfassen das Sein und die Wesen zugleich; nur den Ausschluss schließen sie aus (2).⁵

* * *

[XXXIV] Wir sehen uns hier ganz offensichtlich zwei eigentümlich verschiedenen Prozessen der Wahrnehmung gegenübergestellt.

An einem klaren Junimorgen, während die Sonne sich über die dampfenden Äcker ausbreitet und der Hahnenschrei hinter den Heuhaufen des Gehöfts heiser wird, öffne ich mein Fenster, um die neuen Dufte einzutauen, welche die Nacht hervorgebracht hat und die leichte Brise in die Atmosphäre zerstreut. Und sogleich ruhen meine Augen auf dem Wald, der sich zu meiner Rechten aufrichtet und einem Fächer gleich sich bis an den Rand des Horizonts erstreckt. Packt mich zu dieser Stunde, in der alles singend Lebensfreude äußert, die Laune, den herrlichen Wald zu feiern, in lyrischen Stanzen die Inbrunst der uralten Bäume zu verherrlichen, die stillen und erregenden Abgründe zu preisen, die mein Verstand jenseits der Dünungen dieses Ozeans aus Wald vermutet, – drängen sich mir also zwei Vorgehensweisen auf.

Ich werde die grünen Flecken anführen, die vielfachen Färbungen, [XXXV] die meergrünen Wirbel der vom Licht zerfressenen Wellen, die Tannenschönungen und ihre Wogen, die sich unter einem ganz weißen Himmel brechen. Als Impressionist werde ich die unklaren Umrisse der Mais-Gestade skizzieren, die sich am Rand dieses Meeres von Bäumen ausbreiten, das Abwärtstreiben der schweren und kraftvollen Getreideströme, deren Mündung unversehens von mit Büscheln bewachsenen Deltas gestaut wird, und die sonnigen kleinen Buchten und die Golfe aus Lianen und die wohltuenden Zufluchtsorte, aus denen die Flut der Pflanzen sich zurückgezogen hat. Episch werde ich des barbarischen Ahnen furiose

⁵ [XXXIII] 2. Ein Philosoph aus Lyon, zu bescheiden und zu tugendhaft, um sich die Gunst und die Anerkennung zu erbetteln, die sein Genie verdient, [XXXIV] hat in einem bewunderungswürdigen Buch geschrieben: »Der Denker ist ein großer Geist, der vor weitreichenden Synthesen nicht zurückschrekt. Er zerstört nichts, weil er sich stark genug fühlt, alles aufzugreifen. Er schließt nichts aus, er kann alles in Übereinstimmung bringen. Es ist die Einheit, die auch er, wie alle Philosophen, anstrebt, aber nicht diese kleinliche, künstliche, engstirnige Einheit des intoleranten und ausschließenden kleinen Systems: er gräbt ziemlich tief, um die wahre Einheit zu finden, diejenige, welche in der Unermesslichkeit ihrer Tiefe friedvoll selbst die Gegensätze nährt, wie die Erde ihre Pole trägt, die durch die Tausende Meilen, die sie trennen, dennoch miteinander verbunden sind.« Joseph Serre. *Au Large*, S. 107.

retiré. Épique, j'évoquerai la furieuse traversée de l'ancêtre barbare à travers le moutonnement des chênes vénérables, je clamerai la clamour du Gaulois échoué sur les îlots des clairières, je suivrai dans ses méandres, parmi les ondes pressées des halliers touffus, le sillage étincelant des chefs romains dont le manteau claquait au vent comme une voile.

Cette multiplication de points de vue se ramène à une *analyse* et à une *description*, autrement dit à un *relatif*. Je vois des couleurs et les reproduis, je décompose des formes géométriques et les recompose. Des associations d'idées s'offrent que je traduis, je m'extériorise et note des représentations, – et c'est un premier procédé.

Voici le second : *Toutes les photographies d'une ville prises de tous les points de vue possibles auront beau se compléter indéfiniment les unes les autres, elles n'équivaudront point à cet exemplaire en relief qui est la ville où l'on se promène. Toutes les traduc[XXXVI]tions d'un poème dans toutes les langues possibles auront beau ajouter des nuances aux nuances, et par une espèce de retouche mutuelle en se corrigeant l'une l'autre, donner une image de plus en plus fidèle du poème qu'elles traduisent, jamais elles ne rendront le sens intérieur de l'original* (1).⁶

Si, dédaigneux d'observer de loin, las de m'objectiver; si, préférant l'action à la passivité, je veux sentir la forêt intensément, je franchirai la grille de mon parc et m'acheminerai vers l'orée du bois. A mesure que je pénètre sous le dôme feuillu, les impressions tout à l'heure éprouvées de mon balcon se transforment en s'amplifiant. Leur intimité m'émeut plus. C'est que je ne m'affirme pas devant la forêt, je vis dedans; celle-ci crée en moi un *intérieur*. A présent le soleil s'est évaporé, on dirait, et filtre entre les branches aiguës des sapins une pluie de rayons bleus qui se condense sur la mousse. Le ciel est descendu sur les rameaux et chaque goutte de rosée matutinale enferme un astre. Des végétations folles s'ouvrent et referment mon passage. Peu à peu je m'aventure au cœur de la haute futaie. Je vais. Un parfum nouveau me transporte; je respire un air jeune. L'inaccessible paix des choses m'envahit. Je vais. Au devant de mes pas s'avancent les retraites profondes. Un

⁶ [XXXVI] 1. Bergson, *op. cit.*, p. 2.

Durchquerung des Gewoges altehrwürdiger Eichen schildern; hinausrufen werde ich das Geschrei des auf den Inseln der Lichtungen gestrandeten Galliers, und ich werde in seinen Määndern, zwischen den drängenden Wellen dichter Ansammlungen von Büschchen, dem schäumenden Kielwasser der römischen Anführer folgen, deren Umhang wie ein Segel im Wind schlug.

Diese Vervielfältigung der Gesichtspunkte läuft auf eine *Analyse* und auf eine *Beschreibung* hinaus, anders gesagt, auf ein *Relatives*. Ich sehe Farben und reproduziere sie, ich zergliedere geometrische Formen und setze sie neu zusammen. Es bieten sich Ideenassoziationen an, die ich übersetze, ich gehe aus mir heraus und notiere Repräsentationen, – und das ist die erste Vorgehensweise.

Hier ist die zweite: *Mögen sämtliche Fotografien einer Stadt, aufgenommen aus allen möglichen Perspektiven, sich unendlich untereinander ergänzen, werden sie doch nie dem mehrdimensionalen Exemplar entsprechen, welches die Stadt ist, in der man sich bewegt. Alle Übersetzungen [XXXVI] eines Gedichts in alle möglichen Sprachen mögen Nuancen über Nuancen hinzufügen, indem sie durch eine Art wechselseitiger Nachbesserung einander korrigieren, dem Gedicht, das sie übertragen, ein noch immer getreueres Abbild geben, niemals jedoch werden sie den inneren Sinn des Originals wiedergeben (1).*⁶

Wenn ich, unzufrieden damit, nur von Weitem zu beobachten, müde allen Objektivismus', Aktivität über Passivität stelle, den Wald intensiv *verspüren* will, werde ich das Tor meines Parks durchschreiten und auf den Waldrand zugehen. Je weiter ich unter dem Blätterdach vordringe, desto mehr verändern und verstärken sich die zuvor auf meinem Balkon empfundenen Eindrücke. Ihre Nähe bewegt mich tiefer. Das, was sich mir draußen *vor* dem Wald nicht mitteilt, erlebe ich *in* ihm; er schafft in mir ein *Inneres*. Jetzt, so scheint es, ist die Sonne verdampft und filtert durch die spitzen Zweige der Tannen einen Schauer blauer Strahlen, der sich auf dem Moos kondensiert. Der Himmel ist auf die Zweige gefallen und jeder morgendliche Tautropfen umschließt einen Stern. Wilde Vegetation öffnet sich meinem Weg und verschließt ihn wieder. Nach und nach wage ich mich ins Herz des Hochwaldes vor. Ich gehe. Ein neuer Duft röhrt mich an; ich atme junge Luft. Der unerreichbare Friede der Dinge durchflutet mich. Ich gehe. Vor meinen Schritten nähern sich die tief liegenden Rückzugsgebiete. Ein

⁶ [XXXVI] 1. Bergson, *a.a.O.*, S. 2.

jour atténué descend dans mon âme, [XXXVII] la colore. Je deviens racine, scion, écorce, toute la forêt. Sans doute, je communique par rayonnement psychique mes sentiments, qu'ainsi je retrouve sympathiquement répercutés; mais à son tour, la forêt agit sur mon être, me baigne dans sa sérénité, se fait *état d'âme*, pour dire le mot. L'échange spirituel s'est accompli; je la comprehends, et elle, vraiment, me contient. A quoi bon l'exprimer, si je suis moi-même son expression! Toujours je vais. Alors je bouillonne avec les sèves, je sue avec les bourgeons. L'effort des germinations tend mon vouloir. A défaut du cor d'argent cher à Siegfried, je gonfle ma poitrine du souffle énorme accumulé sous les ogives de verdure de cette cathédrale aux fûts élancés; avec tous ceux de ma race, moi, je crie mon bonheur d'être, l'ivresse des jours anciens, l'espoir des temps nouveaux, et ma voix, et toutes les voix que je résume, la forêt magique les redit, les propage dans le vent qui s'élève, accrues immensément, car cette forêt n'est autre que moi-même mille et mille fois réfléchi. Les oiseaux chantent, ils disent mes transports. La bise souffle et toutes les feuilles bruissent en moi. Ainsi j'ai participé au sentiment de la nature; *je me suis donné la forêt*; j'ai pensé la forêt; j'ai voulu la forêt, un instant je l'ai vécue (1).⁷

[XXXVIII] Qui ne s'aperçoit que ce second mode de perception est autrement complet que le premier. Cette compénétration est une *synthèse*, un acte simple. Cette coïncidence, une *intuition*. Je tiens un *absolu*: je ne *réfléchis* rien, je *suis* cela.

* * *

Dès lors apparaît l'inconvenance nécessaire de ce qualificatif *symboliste*, appliqué aux poètes actuels. Songez à ce qui précède et que les *parnassiens seuls* méritent cette appellation.

⁷ [XXXVII] 1. M. Mithouard, dans la dernière pièce de son recueil, *Récital mystique*, pièce intitulée: le Mari de la forêt, a donné un très bel exemple de ce procédé *immanent*.

gedämpftes Tageslicht senkt sich in meine Seele [XXXVII] und verleiht ihr Farben. Ich werde Wurzel, Schössling, Rinde, der ganze Wald. Wahrscheinlich kommuniziere ich durch seelische Strahlung meine Gefühle, die ich dadurch sympathisierend weitergegeben finde; aber der Wald wirkt seinerseits auch auf mein Wesen, badet mich in seiner Gelassenheit und wird zur *Gemütsverfassung*, um dieses Wort zu gebrauchen. Der geistige Austausch hat sich vollzogen; ich verstehe ihn, und er, tatsächlich, er enthält mich. Wozu ihn ausdrücken, wenn ich selbst sein Ausdruck bin! Ich gehe immer noch. Ich brodle mit den Säften, ich schwitze mit den Knospen. Die Kraft der Keimungen spannt meinen Willen. In Ermangelung des Silberhorns, das Siegfried lieb und teuer war, blähe ich meinen Busen mit dem enormen Atem, der sich unter den grünen Spitzbögen dieser Kathedrale mit den schlanken Schäften gesammelt hat; mit allen meiner Art schreie ich mein Glück zu sein hinaus, den Taumel früher Tage, die Hoffnung neuer Zeiten, und meine Stimme und all die Stimmen, die ich vereine, wiederholt der magische Wald und breitet sie aus in den Wind, der sich erhebt und sie gewaltig verstärkt, denn dieser Wald ist nichts anderes als ich selbst, unzählige Male reflektiert. Die Vögel singen, sie drücken meine Erhebungen aus. Der kalte Nordwind weht und alle Blätter rascheln in mir. So habe ich am Gefühl der Natur teilgehabt; *ich habe mir den Wald gegeben*; ich habe den Wald gedacht; ich habe den Wald gewollt, für einen Moment habe ich ihn gelebt (1).⁷

[XXXVIII] Wer erkennt nicht, dass diese zweite Art der Wahrnehmung viel vollständiger ist als die erste. Diese gegenseitige Durchdringung ist eine *Synthese*, ein einfacher Akt. Diese Koinzidenz, eine *Intuition*. Ich erfasse ein *Absolutes*: ich *bedenke* nichts, ich *bin* das.

* * *

Von nun an wird notwendigerweise die Unangemessenheit der Kennzeichnung *Symbolist* deutlich, wenn sie auf gegenwärtige Dichter angewendet wird. Bedenken Sie, was zuvor erörtert wurde und dass *allein die Parnassiens* diese Benennung verdiensten.

⁷ [XXXVII] 1. Mithouard hat im »le Mari de la forêt« betitelten letzten Stück seines Gedichtbands »Récital mystique« ein sehr schönes Beispiel dieser *immanenten* Vorgehensweise gegeben.

De fait, »la science positive a pour fonction habituelle d'analyser. Elle travaille donc avant tout sur des symboles«. (1)⁸ Tournant autour des choses, sans jamais y pénétrer, elle ramène l'objet à des éléments déjà connus et, comme l'algèbre, substitue au réel des signes et des lois abstraites. – De même, le parnassien, quoi qu'il fasse, interprète toujours, et sans sortir du relatif, – interpréteur d'interprétation. – Il analyse du dehors et seulement les formes visibles. Les vers deviennent traduction fantaisiste du Poème grandiose et par excellence, que lui dicte, inlassable, la Nature. De ce Poème total le parnassien ne comprend pas l'esprit, ne saisit pas le sens profond, s'en tient à la lettre, à une version humaine à une *Belle infidèle*. La poésie est »une langue bien [XXXIX] faite«. Sollicité par ce qui passe, le phénomène, il oublie l'essence, ce qui demeure. C'est la parole de Faust:

»Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss.« Tout ce qui passe est *symbolique* (1).⁹ Il recueille les fulgurations de l'Etre sur l'écran de son esprit, mais n'ose se plonger dans la source de feu intérieur, éblouissante.

Le parnassien ne pense, ne traduit que des symboles.

Bien au contraire, »s'il existe un moyen de posséder une réalité absolument, au lieu de la connaître relativement, de se placer en elle au lieu d'en faire l'analyse, enfin de la saisir en dehors de toute expression, traduction ou représentation symbolique,« (2)¹⁰ la poésie symboliste est cela même. Le poète actuel, avec toute son âme, pénètre au-delà des phénomènes, jusqu'au cœur du réel, sans le secours d'une dialectique. Le monde n'est plus regardé seulement à travers les *objets*, ces verres asymétriques qui déforment, il est perçu sans intermédiaire, irréfrangible. Agriffé aux sinuosités de l'existence, le symboliste ne fait qu'un avec la Vie, avec la Conscience universelle, par connaissance immédiate. Selon la forte expression de Plotin, μύσαντα ὄψιν, le poète symboliste voit *les yeux* [XL] fermés, avec ceux de l'âme. Cette communion avec le Tout supprime les rapports et, comme l'indique le verbe μύεῖν, cette union est *mystique*, non symbolique.

⁸ [XXXVIII] 1. Bergson, *op. cit.*, p. 4.

⁹ [XXXIX] 1. André Gide dit de même: »J'appelle symbole *tout ce qui paraît*.« *Traité du Narcisse*.

¹⁰ [XXXIX] 2. Bergson, *op. cit.*, p. 4.

Tatsächlich »hat die positive Wissenschaft gewohnheitsmäßig die Aufgabe zu analysieren. Sie arbeitet also zuallererst mit Symbolen« (1).⁸ Sich um die Dinge drehend, ohne jemals in sie einzudringen, reduziert sie das Objekt auf schon bekannte Elemente und ersetzt, wie die Algebra, die Realität durch Zeichen und abstrakte Gesetze. – Genauso, was immer er auch macht, interpretiert der Parnassien unentwegt, ohne aus dem Relativen herauszukommen – er ist Interpret der Interpretation. – Er analysiert von außen und allein die sichtbaren Formen. Die Verse werden zur unzuverlässigen Übersetzung des schlechthin großartigen Gedichts, das ihm die Natur unermüdlich diktiert. Den Geist dieses totalen Gedichts versteht der Parnassien nicht, erfasst nicht dessen tiefen Sinn, hält strikt sich an den buchstäblichen, an eine menschliche Version, an eine *Treulose Schöne*. Die Poesie ist »eine wohlgestaltete [XXXIX] Sprache«. Von dem angesprochen, was vergeht, dem Phänomen, vergisst er das Wesentliche, das, was bleibt. Das ist das Wort Fausts:

»Alles Vergängliche ist nur ein Gleichenis.« Alles, was vergeht, ist *symbolisch* (1).⁹ Man sammelt die Fulgurationen des Seins auf der Projektionsfläche seines Geistes, wagt es aber nicht, in die blendende Quelle des inneren Feuers einzutauchen.

Der Parnassien denkt nur, übersetzt nur Symbole.

Wenn dagegen »ein Mittel existiert, eine Realität absolut zu erfassen, anstatt sie relativ zu erkennen, sich in sie zu versetzen, statt sie zu analysieren, sie letztlich unabhängig von jedwedem Ausdruck, jedweder Übersetzung oder symbolischen Repräsentation zu verstehen (2),«¹⁰ ist genau das die symbolistische Poesie. Der heutige Dichter dringt mit seiner ganzen Seele, ohne Unterstützung einer Dialektik, bis jenseits der Phänomene vor, bis ins Herz der Realität. Die Welt ist nicht mehr nur durch die *Objekte* gesehen, durch diese asymmetrischen, verzerrenden Linsen, sie wird ungebrochen, unmittelbar wahrgenommen. Eingebunden in die Windungen der Existenz ist der Symbolist nur durch unmittelbare Erkenntnis mit dem Leben, mit dem universellen Bewusstsein eins. Dem bedeutenden Ausdruck Plotins gemäß, *μόσαντα ὄψιν*, sieht der symbolistische Dichter, *bei geschlossenen Augen* [XL], mit denjenigen der Seele. Diese Kommunion mit dem Ganzen hebt alle Relationen auf und, wie es das Verb *μόειν* anzeigt, ist diese Vereinigung *mystischer*, nicht symbolischer Natur.

⁸ [XXXVIII] 1. Bergson, *a.a.O.*, S. 4.

⁹ [XXXIX] 1. André Gide sagt es genauso: »Ich nenne Symbol *alles, was erscheint.*« *Traité du Narcisse*.

¹⁰ [XXXIX] 2. Bergson, *a.a.O.*, S. 4.

Le poète symboliste est un mystique. Le mode de perception du mystique et du symboliste est le même (1).¹¹

* * *

Et pourtant, à y regarder de très près, on s'aperçoit que le mot *symboliste*, appliqué aux poètes dont je parle, est bien choisi. Car, tant que le mystique garde en lui, en sa conscience spontanée, son intuition, tout va bien. Mais veut-il l'exprimer, l'objectiver, la réfléchir dans le miroir de l'intelligence discursive pour en faire participer ses concitoyens, alors tout change. Afin que vous puissiez comprendre le trouble qui m'émeut, le délire céleste, la θεῖα μοῦσα dont parle Platon dans le *Phèdre*, qui m'a envahi tout à l'heure au fond du bois, du bois que je *sentais avec tout mon être*, – *mente cordis*, – du bois que j'ai [XLI] vécu, nécessité est de matérialiser ma pensée, de descendre dans l'empirisme, de m'aider des catégories. Puisque je dois non seulement m'entendre, mais aussi me faire entendre, je remplace mon sentiment original par un mot plus ou moins adéquat, *semblable*, jamais *identique*, je substitue un schème, une image simplifiée et appauvrie à un état d'âme riche et touffu, et me voici retombé dans l'ornière dialectique obligatoire. D'où l'emploi nécessaire de symboles à titre de *procédés d'expression* (1).¹²

¹¹ [XL] 1. Il y aurait lieu d'insister sur ce point. Je le ferais volontiers si j'offrais ici autre chose qu'un sommaire de questions à traiter ultérieurement. Qu'on veuille bien ne pas oublier que cette étude n'est que la très brève condensation de quelques idées, qui trouveront plus tard leur développement normal dans l'exposé d'une théorie métaphysique sur l'*Idée symbolique et la Poésie contemporaine*. Ces Prolégomènes résument tout un livre futur.

¹² [XLI] 1. M. Récéjac dans un excellent livre: *Essai sur les fondements de la connaissance mystique*, a fort bien mis ce point en valeur. »A l'aide des catégories, dit-il page 38, on ne peut penser que les choses empiriquement données: et alors, où prendre des schèmes pour penser le Bien et des points de repère pour le fixer dans une région quelconque de l'esprit? *Nous verrons que le Mysticisme n'a d'autre fonction que de suppléer à ce défaut au moyen de symboles.*« Et plus loin: »Pour déconcerter le subjectivisme, on lui a porté le défi d'exprimer en propres termes ses découvertes: cela est de mauvaise guerre. *Y a-t-il des mots pour exprimer directement les sensations élémentaires?* Il suffit que chacun puisse se dire à lui-même les affirmations premières de la conscience soit empiriques, soit morales: ce n'est que par un travail ultérieur qu'on les comparera en vue de les exprimer *analogiquement*. – C'est ce fond du moi, proprement *impensable*, qui sera la source de tous les faits mystiques. *Les symboles, plus*

Der symbolistische Dichter ist ein Mystiker. Die Wahrnehmungsweise des Mystikers und des Symbolisten ist ein und dieselbe (1).¹¹

* * *

Und dennoch, bei sehr genauer Betrachtung stellt man fest, dass das Wort *Symbolist*, auf die Dichter angewendet, von denen ich spreche, gut gewählt ist. Denn so lange der Mystiker bei sich, seinem spontanen Bewusstsein, seiner Intuition bleibt, ist alles gut. Aber will er sie ausdrücken, sie objektivieren, sie im Spiegel diskursiver Intelligenz reflektieren, um seine Mitmenschen daran teilhaben zu lassen, ändert sich alles. Damit Sie die Erregung, die mich ergreift, verstehen können, den göttlichen Wahn, die θεῖο μοῖρα, von der Platon im *Phaidros* spricht, der mich zuvor in der Tiefe des Waldes übermannt hat, des Waldes, den ich *mit meinem ganzen Wesen gefühlt habe – mente cordis*, – des Waldes, den ich [XLI] gelebt habe, ist es notwendig, meine Vorstellung zu materialisieren, hinabzusteigen in den Empirismus, mir Kategorien zu Hilfe zu nehmen. Da nicht nur ich mich verstehen, sondern ich mich auch verständlich machen muss, ersetze ich mein ursprüngliches Gefühl durch ein mehr oder weniger angemessenes, *gleichartiges*, jedoch niemals *identisches* Wort, substituiere ich einen reichen und dichten Gemütszustand durch ein Schema, ein vereinfachtes und verarmtes Bild und falle dadurch in die ausgetretenen Pfade obligatorischer Dialektik zurück. Daraus wiederum ergibt sich die Notwendigkeit, Symbole als *Ausdrucksverfahren* anzuwenden (1).¹²

¹¹ [XL] 1. Es wäre angebracht, diesen Punkt eingehender zu behandeln. Ich mache das gern, wenn ich hier etwas anderes als eine aus Fragen bestehende Zusammenfassung anbieten könnte, welche im Weiteren zu beantworten wären. Bedenken Sie bitte, dass diese Studie nur die sehr kurze, verdichtete Darstellung einiger Ideen ist, die später einmal ihre normale Entfaltung in der Darlegung einer metaphysischen Theorie über die *symbolische Idee und die zeitgenössische Poesie* finden werden. Diese Prolegomena resümieren ein ganzes zukünftiges Buch.

¹² [XLI] 1. Récjac hat in einem vorzüglichen Buch: *Essai sur les fondements de la connaissance mystique*, diesen Punkt sehr zutreffend hervorgehoben. »Mit Hilfe von Kategorien«, sagt er auf der Seite 38, »können wir nur die empirisch gegebenen Dinge denken: und woher dann die Schemata nehmen, um das Gute zu denken, und Bezugspunkte, um es in irgendeiner Region des Verstandes zu verorten? Wir werden sehen, dass die Mystik keine andere Funktion hat, als diesen Mangel mittels Symbolen auszugleichen.« Und weiter: »Um den Subjektivismus zu verunsichern, hat man ihn herausgefordert, seine Befunde in eigenen Begriffen auszudrücken: das ist nicht rechtens. Gibt es Wörter, welche die elementaren Empfindungen unmittelbar ausdrücken? Es genügt, dass jeder sich selbst die ersten Feststellungen des Bewusstseins, entweder empirische oder moralische, zu vermitteln vermag: erst in einer späteren Tätigkeit wird man sie vergleichen, um sie in analogischer Weise auszudrücken. – Es ist dieser an sich unvorstellbare Grund meines Selbst, der die Quelle

On saisit la différence. Le parnassien lui aussi use [XLII] de symboles *sans s'en douter*, puisqu'il ne croit qu'au relatif et que les *phénomènes* par lui décrits ne sont que l'apparence, l'image visuelle derrière laquelle se cache l'impondérable réalité. Contempteur de la conscience spontanée, le parnassien demeure à la superficie de son être, ne traduit que des relations. Prisonnier de la fameuse Caverne, il ne perçoit que la projection de son ombre sur le mur de Vie et prend son propre fantôme – son symbole – pour le Réel.

Le symboliste a rompu les chaînes qui le rivaient au pied de la connaissance sensible; il s'est retourné et contemple le Soleil.

Une différence de nature dans la manière de *percevoir* le réel sépare à jamais l'esthétique parnassienne et celle des symbolistes.

* * *

Une différence de degré dans la manière *d'exprimer* le réel en résulte.

»Si le Connaisable n'est pas, à lui seul, le tout de ce qui est, et s'il n'est pas non plus, à lui seul, sa propre explication suffisante, mais s'il convient d'y réintégrer, sous la forme du métaphysique ou du subconscient, l'Inconnaisable, il convenait aussi de [XLIII] créer un mode d'expression capable de dépasser l'apparence tangible des choses, une poésie qui, comme la musique, fût apte à l'évocation plutôt qu'à la pure et simple description« (1).¹³

La conscience immédiate, qui est aussi le moi ultime, se transforme en citadelle inexpugnable. A qui lève les yeux vers ses sommets, elle se présente à pic. Des rochers escarpés nous en cachent l'entrée et ce serait folie que de rêver l'assaut du *Château intérieur*. On n'y pénètre qu'en le contournant. Des chemins couverts serpentent tout autour, ascensionnent la forteresse. D'abord on s'écarte de la base menaçante, on s'avance dans la campagne et l'on tourne le dos au but proposé.

intimes qu'aucune sorte de signes, sont des analogies créées spontanément par la conscience pour se dire à elle-même les choses qui n'ont pas d'objectivité empirique.« Le même auteur avait déjà écrit: [XLII] »Le Mysticisme vit de symboles, seule représentation mentale par où l'Absolu puisse s'introduire dans notre relative expérience.«

¹³ [XLIII] 1. Beaunier. *La Poésie nouvelle*, p. 20.

Man erfasst den Unterschied. Der Parnassien nutzt ebenfalls [XLII] Symbole, *ohne sich dessen bewusst zu sein*, weil er nur ans Relative glaubt, und weil die von ihm beschriebenen *Phänomene* nur die Erscheinung, das sichtbare Bild sind, hinter welchem sich die unwägbare Realität verbirgt. Verächter des spontanen Bewusstseins, verbleibt der Parnassien an der Oberfläche seines Seins, überträgt er nur Relationen. Gefangener der berühmten Höhle, nimmt er nur die Projektion seines Schattens auf der Mauer des Lebens wahr und hält sein eigenes Trugbild – sein Symbol – für die Realität.

Der Symbolist hat die Ketten durchbrochen, die ihn an das untere Ende sinnlicher Erkenntnis fesselten; er hat sich umgewandt und erblickt die Sonne.

Ein Unterschied grundsätzlicher Natur in der Art, die Realität *wahrzunehmen*, trennt auf immer die Ästhetik der Parnassiens von derjenigen der Symbolisten.

* * *

Daraus ergibt sich ein gradueller Unterschied in der Art, die Realität auszudrücken.

»Wenn das Erkennbare allein nicht das Ganze dessen ist, was ist, und wenn es auch allein nicht seine eigene hinreichende Erklärung ist, sondern es zweckmäßig ist, das Unerkennbare wieder in das Gebiet der Metaphysik und des Unbewussten einzugliedern, dann ist es auch erforderlich, [XLIII] einen Ausdrucksmodus zu schaffen, der fähig ist, die konkrete Erscheinung der Dinge zu überschreiten, eine Poesie, die, wie die Musik, eher zur Erweckung von Vorstellungen als zur bloßen und einfachen Beschreibung geeignet wäre« (1).¹³

Das unmittelbare Bewusstsein, das auch das ultimative Selbst ist, wandelt sich in eine uneinnehmbare Festung. Wer seine Augen in Richtung ihrer Gipfel erhebt, dem zeigt sie sich in der Höhe. Steile Felsen verbergen uns den Eingang, und es wäre verrückt, von der Erstürmung der inneren Burg zu träumen. Man dringt nur unter ihrer Umgehung in sie ein. Überdachte Pfade winden sich ganz herum, aufwärts in Richtung der Festung. Zuerst entfernt man sich von der bedrohlichen Basis, tritt ins Land und

aller mystischen Fakten sein wird. *Die Symbole, intimer als jede andere Art von Zeichen, sind vom Bewusstsein spontan geschaffene Analogien, damit jenes sich selbst die Dinge vermittelt, die keine empirische Objektivität besitzen.*« Derselbe Autor hatte schon geschrieben: [XLII] »Die Mystik lebt von Symbolen, der einzigen mentalen Repräsentation, durch welche das Absolute in unsere relative Erfahrung Eingang zu finden vermag.«

¹³ [XLIII] 1. Beaunier. *La Poésie nouvelle*, S. 20.

Puis des lacets s'offrent, des circuits s'emparent de la marche, allègent l'effort de la montée; l'ombre des montagnes s'appesantit sur le touriste assoiffé d'idéal. On monte. A un tournant la plaine apparaît, fuyant sous les rampes de la colline. A présent le chemin se rétrécit, il faut s'aider des mains. Par les fissures des rocs étranges qui nous gainent, le corps se glisse. Seul le ciel domine la cheminée. Enfin l'on surgit sur un large plateau. Sans savoir, après bien des zigzags, on est arrivé au cœur même de la citadelle d'où l'œil contemple éperdu l'immensité des mondes.

Ainsi l'*intuition* ou vision directe du poète mystique[XLIV] que ou symboliste ne peut être extériorisée. Semblable aux monades dont parle <Leibniz>, elle se présente sans portes ni fenêtres, d'un bloc. En présence d'une intuition, sous la poussée du débord mystique, les mots disparaissent, introuvables; on ne peut plus guère parler que par exclamations, Dieu, Nature, Etre, cœur, sentiment! et lorsqu'on a lancé un vocatif on a tout dit. Ah! si les mots étaient assez ductiles, assez malléables, assez règle de plomb pour s'adapter sans solution de continuité à tous nos états d'âme! Mais non; il n'existe pas d'expressions assez nombreuses, assez polychromes pour s'assortir à tous nos sentiments. Des mots hélas! trop généraux doivent épingle nos émotions et les faire saigner. Chaque parole tue la voix intérieure, fige la vie en des attitudes conventionnelles. »Bref, le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle (1).¹⁴ Sitôt qu'on pénètre à l'intérieur de la réalité vivante, l'expression, quelque creusée qu'elle soit, se brise sous la poussée de l'idée, et sa plus intime finesse se change en marbre qui s'effrite. Aucun vocalable n'a prise sur la pente

¹⁴ [XLIV] 1. Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 99.

wendet dem angestrebten Ziel den Rücken zu. Dann bieten sich Serpentinen an, Rundwege geben dem Gehen die Richtung vor und erleichtern die Anstrengung des Aufstiegs; der Schatten der Berge lastet schwer auf dem Wanderer, den es nach dem Ideal dürstet. Man steigt. In einer Kehre erscheint die Ebene, die sich unter die Steigungen des Hügels geflüchtet hat. Jetzt verengt sich der Weg, man muss sich mit den Händen helfen. Der Körper schiebt sich durch die Spalten bizarrer Felsen, die ihn umhüllen. Nur der Himmel beherrscht den Schlot. Schließlich taucht man auf einem weiten Plateau auf. Ohne es zu wissen, ist man, nach dem ganzen Zickzack, im Herzen selbst der Festung angekommen, von wo aus das Auge überwältigt die unermessliche Weite der Welten betrachtet.

So kann die *Intuition* oder die unmittelbare Anschauung des mystischen [XLIV] oder symbolistischen Poeten nicht zum Ausdruck gebracht werden. Den Monaden, von denen Leibniz spricht, ähnlich, zeigt sie sich ohne Türen und Fenster, ist sie aus einem Block. Bei einer Intuition schwinden im Drang mystischen Überfließens die Worte, sind unauffindbar; man kann kaum anders als in Ausrufen sich äußern, Gott, Natur, Sein, Herz, Gefühl! und sobald man einen Vokativ ausgestoßen hat, hat man alles gesagt. Ja! wenn denn die Worte ausreichend plastisch, anpassungsfähig genug, dem biegsamen Lineal aus Blei ähnlich wären, um sich allen unseren Gemütszuständen kontinuierlich anzupassen. Aber nein; Ausdrücke, hinreichend vielfarbig, um allen unseren Gefühlen zu entsprechen, gibt es nicht zahlreich genug. Worte, leider! zu *allgemein*, müssen sie unsere Gefühle festnageln und sie bluten lassen. Jede Rede tötet die innere Stimme, stellt das Leben in Konventionen still. »Kurz gesagt, das Wort klarer Konturen, das unverblümte Wort, welches das speichert, was Bestand hat, was allgemein und in der Konsequenz unpersönlich in den Eindrücken der Menschheit ist, zerstört oder überdeckt zumindest die sensiblen und flüchtigen Eindrücke unseres individuellen Bewusstseins (1).¹⁴ Sobald man ins Innere der lebendigen Realität eindringt, zerbricht der Ausdruck, egal, wie tief man darüber nachgedacht hat, unter dem Druck der Idee. Und dessen zutiefst innerer Scharfsinn wandelt sich in Marmor, der zerbröckelt. Kein Wort hat auf dem glatten Hang des Eindrucks [XLV] Halt. Unbezwingerbar dominiert

¹⁴ [XLIV] 1. Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, S. 99.

lisso de l'im[XLV]pression. La pensée domine toujours, imprenable. (1)¹⁵ Comment donc se hisser jusqu'au faîte de l'esprit? Par des sentiers détournés les mots en bataillons serrés s'élancent; ils contournent l'abîme, opèrent des conversions; d'adroites circonvolutions les élèvent peu à peu; de savants travaux d'approche leur permettent d'envahir sans heurt l'idée vierge; l'artillerie des images, grâce à ses manœuvres serpentines, se déroule jusqu'au sommet et, de toutes parts à la fois, on prend possession de la forteresse.

De là l'emploi obligatoire du symbole, des images accumulées, pour acheminer peu à peu le lecteur au point où son esprit coïncidera avec le nôtre. »Beaucoup d'images diverses, empruntées à des ordres de choses très différents, pourront, par la convergence de leur action, diriger la conscience sur le point précis où il y a une certaine intuition à saisir. En choisissant les images aussi disparates que possible, on empêchera l'une quelconque d'entre elles d'usurper la place de l'intuition qu'elle est chargée d'appeler, puisqu'elle serait alors chassée tout de suite par ses [XLVI] rivales. En faisant qu'elles exigent toutes de notre esprit, malgré leurs différences d'aspect, la même espèce d'attention et, en quelque sorte, le même degré de tension, on accoutumera peu à peu la conscience à une disposition toute particulière et bien déterminée, celle précisément qu'elle devra adopter pour s'apparaître à elle-même sans voile «(1).¹⁶ Rappelons-nous les *Phares* de Baudelaire ou telle pièce des *Serres Chaude*s de Mæterlinck; celle-ci, par exemple, où le poète entasse à dessein les petits tableaux pour mieux nous faire pénétrer son impression subtile:

¹⁵ [XLV] 1. »Il y a des choses trop complexes, à la fois trop étendues et trop indivisibles, pour qu'elles puissent être présentées à la conscience par des procédés dialectiques... C'est donc pour réparer l'insuffisance du langage et quand nous avons besoin d'embrasser les choses avec toute l'âme, que nous recherchons les symboles: *grâce à eux seulement* nous pouvons arriver à cet état appelé »mystique«, qui est la synthèse du cœur, de la raison et des sens.« Récéjac, *op. cit.*, p. 140.

¹⁶ [XLVI] 1. Bergson, *op. cit.*, p. 7.

immer der Gedanke (1).¹⁵ Wie also sich emporziehen zum Gipfelpunkt des Geistes? Auf Umwegen stürzen sich die Worte dichtgedrängt in Scharen hinauf; sie umkreisen den Abgrund, sie nehmen Umwandlungen vor; geschickte Wendungen erheben sie nach und nach; geschultes Vorgehen ermöglicht es ihnen, ohne Hemmnis die jungfräuliche Idee zu erstürmen; dank ihrer sich schlängenartig bewegenden Manöver windet sich die Artillerie der Bilder bis auf den Gipfel hinauf und nimmt die Festung von allen Seiten zugleich in Besitz.

Deshalb die obligatorische Verwendung des Symbols, aufgehäufter Bilder, um den Leser nach und nach auf den Punkt zu führen, wo sein Verstand mit dem unsrigen zusammenfällt. »Viele verschiedene, sehr unterschiedlichen Ordnungen der Dinge entlehnte Bilder ermöglichen es, das Bewusstsein durch die Übereinstimmung ihrer Wirkung genau dahin zu bringen, wo eine bestimmte Intuition zu erfassen ist. Indem man Bilder auswählt, die so verschiedenartig wie möglich sind, verhindert man, dass ein beliebiges von ihnen für sich beansprucht, Platzhalter der Intuition zu sein, welche es hervorrufen soll, weil es dann sofort von seinen [XLVI] Rivalen vertrieben würde. Dadurch, dass sie alle, trotz ihrer Unterschiede in der Erscheinung, dieselbe Art der Aufmerksamkeit, sozusagen dasselbe Maß der Anspannung von unserem Geist verlangen, gewöhnt man Schritt für Schritt das Bewusstsein an diese ganz besondere und wohldefinierte Disposition, genau diejenige, die es annehmen muss, um sich selbst unverschleiert zu erscheinen« (1).¹⁶ Erinnern wir uns an Baudelaires *Les Phares* oder jener Passage aus Maeterlincks *Serres Chaudes*; derjenigen zum Beispiel, wo der Dichter absichtlich die kleinen Bilder häuft, um uns seinen subtilen Eindruck besser erfassen zu lassen:

¹⁵ [XLV] 1. »Es gibt Dinge, die zu komplex sind, zugleich zu umfassend und zu unteilbar, dass sie dem Bewusstsein mittels dialektischer Verfahren vorgestellt werden können ... Um also die Unzulänglichkeit der Sprache auszugleichen und wenn wir das Bedürfnis haben, die Dinge mit unserer ganzen Seele zu erfassen, machen wir uns auf die Suche nach Symbolen: *allein mit ihrer Hilfe* können wir den ‚Mystik‘ genannten Zustand erreichen, der eine Synthese aus Herz, Vernunft und den Sinnen ist.« Récéjac, *a.a.O.*, S. 140.

¹⁶ [XLVI] 1. Bergson, *a.a.O.*, S. 7.

»Oh! ces regards pauvres et las!...

»Il y en a qui semblent visiter des pauvres, un dimanche.

»Il y en a comme des malades sans maison.

»Il y en a comme des agneaux dans une prairie couverte de linges...« (2).¹⁷

[XLVII] C'est donc au moyen de transpositions perpétuelles, en variant sans cesse sa palette et ses tonalités, et grâce à des harmonies successives que le poète symboliste parvient à manifester sa pensée, à dire son âme sans trop l'oblitérer (1).¹⁸

Sous l'empire d'une passion violente, alors que mon cerveau brûle, que mon sang bout, que mon cœur saute dans ma poitrine, que ma chair s'horripile, vous venez à moi, me prenez les mains et votre amitié en sollicitant la confidence hâte mon soulagement. Tandis que je détaille ma douleur, les mots se pressent, pittoresques, imagés, sans ordre, très expressifs. On dirait que je m'exhale dans chacune de mes phrases bousculées. Des souvenirs lointains, heures charmantes, atten-dries, remontent du fond de ma mémoire qui saigne. Je les raconte pour mieux vous rendre participant à mon mal. Tel détail superflu, semble-t-il, intensifiera la contagion; je le répète, je le multiplie. Je trace des portraits, je situe [XLVIII] chaque événement moral dans un

¹⁷ [XLVI] 2. Citons encore la vision qui fut donnée au prophète Elie: »Une voix lui dit: «Sors et tiens-toi devant l'Eternel»; et en effet l'Eternel passa. Il s'éleva, un vent furieux et puissant à renverser les montagnes, à briser les rochers devant lui, mais l'Eternel ne fut pas dans ce vent; après le vent ce fut un tremblement de terre, mais l'Eternel ne fut pas dans ce tremblement de terre; alors ce fut le feu; mais l'Eternel n'était pas dans ce feu. Mais après le feu, *il se fit un léger murmure dans l'air* et en l'entendant Elie se couvrit le visage de son manteau.« *Rois III*, chap. XIX, 11–13.

¹⁸ [XLVII] 1. »Notre poésie est un symbole, et c'est ce que doit être toute vraie poésie, car la parole de Dieu, lorsqu'elle se transforme en la parole de l'homme, doit se rendre accessible à nos sens, à nos facultés, s'incarner en nous, devenir nous-mêmes. Elle revêt une teinte obscure, parce qu'elle est reflétée par des organes obscurs. Au fond, le symbole est une vérité que la langue de l'homme ne peut pas dire à l'oreille de l'homme et que l'esprit dit à l'esprit.« Ballanche. *Orphée*. Œuvres, édit. in-8, t. IV, p. 364.

»Oh! diese Blicke, arm und müde! ...

»Es gibt welche, die scheinen an einem Sonntag Arme zu besuchen.

»Es gibt welche wie Kranke ohne Heim.

»Es gibt welche wie Lämmer auf einer von Wäsche bedeckten Wiese ...«
(2).¹⁷

[XLVII] Mit Hilfe ständiger Umsetzungen, indem er immerzu seine Farbpalette und seine Tonarten variiert, und dank aufeinanderfolgender Harmonien, gelingt es folglich dem symbolistischen Dichter, seinen Gedanken auszudrücken, seine Seele reden zu lassen, ohne sie zu sehr festzulegen (1).¹⁸

Unter dem Einfluss einer heftigen Leidenschaft, während mein Verstand sich stark erregt, mein Blut kocht, das Herz mir in der Brust klopft, sich mir die Körperhaare sträuben, kommen Sie zu mir, reichen mir die Hände und verschaffen mir mit Ihrer um Freundschaft bittenden Zuneigung rasch Erleichterung. Während ich mein Leiden ausführlich darlege, überstürzen sich, ohne Ordnung, die malerischen, bildhaften, sehr expressiven Worte. Es scheint, als ströme ich in jedem meiner hektisch ausgestoßenen Sätze aus mir heraus. Weit zurückliegende Erinnerungen, bezaubernde, berührende Stunden steigen aus der Tiefe meines schmerzenden Gedächtnisses auf. Ich gebe sie wieder, um Sie besser an meinem Schmerz teilhaben zu lassen. Ein solcher Überfluss im Detail, so scheint es, intensiviert die Einfühlung; ich wiederhole es, ich vervielfältige es. Ich skizziere Portraits, ich ordne [XLVIII] jedes seelische Ereignis in eine passende Landschaft

¹⁷ [XLVI] 2. Weisen wir noch auf die Vision hin, die dem Propheten Elias zuteil wurde: »Eine Stimme sagte ihm: ›Geh hinaus und tritt hin vor den Herrn; und tatsächlich, der Herr zog vorüber. Es erhob sich ein Sturm, gewaltig und mächtig, die Berge zu stürzen und die Felsen vor ihm zu brechen, aber der Herr war nicht in diesem Sturm; nach dem Sturm gab es ein Erdbeben, aber der Herr war nicht in diesem Erdbeben; dann kam das Feuer, aber der Herr war nicht in diesem Feuer. Doch nach dem Feuer machte sich ein leises Rauschen in der Luft bemerkbar, und als Elias es vernahm, bedeckte er sein Gesicht mit seinem Mantel.« *Könige III*, Kap. XIX, 11–13.

¹⁸ [XLVII] 1. »Unsere Poesie ist ein Symbol, und das muss jede wahre Poesie sein, denn wenn das Wort Gottes sich in das Wort des Menschen wandelt, muss es unseren Sinnen, unseren Fähigkeiten zugänglich sein, sich in uns verkörpern, wir selbst werden. Es nimmt eine dunkle Färbung an, weil es von den Organen verworrender Erkenntnis widergespiegelt wird. Im Grunde ist das Symbol eine Wahrheit, welche die menschliche Zunge dem menschlichen Ohr nicht mitzuteilen vermag und welche der Geist dem Geist zu wissen gibt.« Ballanche, *Orphée*. Werke Bd. IV, S. 364.

paysage approprié. Je mêle tout et je parle, je parle, je parle. Bientôt je vois mon virus dans vos yeux; je vous injecte mon émotion; ma douleur est vôtre, vous vous traînez sur mes pas. Vous vous apitoyez enfin, car vous m'avez compris totalement, par la pensée et par le cœur.

Comment donc vous ai-je inoculé la violence de ma passion au point qu'à présent vous la vivez? Par des accumulations successives d'épithètes, en soulevant au hasard de la conversation tel et tel rideau qui vous tamisait la clarté de mon âme. Mon transport, je ne l'ai pas résumé en une formule, je n'ai pu faire bref, ni me crier tout entier en une définition, car toute définition se présente abstraite et incomplète; alors vous m'auriez *entendu*, mais non *senti*. Peu à peu mes mots, mes images, mes gestes, le son de ma voix, l'expression de mon visage se sont saisis de votre esprit, l'ont capté dans leurs réseaux émotionnels. Vous rejetant hors de vous, je vous tire à moi. A force, vous cédez et finissez par consentir à communier ma douleur. Sans savoir, j'ai planté en vous par sympathie mon sentiment. Et vous de crier: »Comme je vous reconnais bien!« Pourtant devant qui vous prierait, par cet exemple vécu, de faire tenir ma vie en une définition, vous demeureriez muet. C'est qu'une vie, c'est qu'une passion est trop complexe à la fois et trop indivisible [XLIX] pour la coucher dans ce lit de Procuste, un concept. Vous avez respiré une ambiance seulement, celle qui me baigne et, par ma prolixité, une endosmose spirituelle a filtré nos deux êtres (1).¹⁹

C'est dire que là où l'expression directe est impossible doit intervenir la *suggestion*. L'artiste, dit M. Bergson, »vise à nous faire éprouver ce qu'il ne saurait nous faire comprendre«, car l'objet de l'art »est d'endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité, et de nous amener ainsi à un état de docilité parfaite où nous réalisons l'idée qu'on nous suggère, où nous sympathisons avec le sentiment exprimé. Dans les procédés de l'art on retrouvera sous

¹⁹ [XLIX] 1. Voilà pourquoi on chercherait en vain dans ces pages une définition *exacte* du symbole. Toutes les formules que je pourrais proposer m'apparaissent inadéquates et insuffisantes. Mais ceux qui m'auront suivi jusqu'ici m'auront compris, et cela suffit.

ein. Ich vermiche alles und ich rede, ich rede, ich rede. Bald sehe ich das, was ich errege, in Ihren Augen; ich habe Ihnen mein Gefühl injiziert; mein Schmerz ist der Ihre. Sie schleppen sich auf meinen Spuren dahin. Schließlich bemitleiden sie sich selbst, denn Sie haben mich, mit Herz und Verstand, vollständig verstanden.

Wie nun habe ich Ihnen die Stärke meiner Leidenschaft eingeimpft, so dass Sie sie jetzt erleben? Durch sukzessive Häufung von Attributen und dadurch, dass ich zeitweilig während des Gesprächs diesen und jenen Vorhang anhob, der die Klarheit meiner Seele trübte. Mein Hochgefühl habe ich nicht in eine Formel zusammengefasst, ich habe mich weder kurz fassen noch mich gänzlich in einer Definition entäußern können, denn jede Definition präsentiert sich abstrakt und unvollständig; Sie hätten mich *gehört*, aber nicht *gefühlt*. Nach und nach haben sich meine Worte, meine Bilder, meine Gesten, der Klang meiner Stimme, mein Gesichtsausdruck Ihres Geistes bemächtigt, ihn eingefangen in ihre Gefühlsnetze. Indem ich Sie aus sich heraus dränge, ziehe ich Sie hinüber zu mir. Sie geben der Suggestion nach und stimmen am Ende zu, meinen Schmerz zu teilen. Ohne es zu wissen, habe ich Ihnen allein durch Sympathie mein Gefühl eingepflanzt. Und Sie, Sie rufen: »Wie gut ich Sie wiedererkenne!« Vor demjenigen dennoch, der Sie bät, mein Leben angesichts dieses erlebten Beispiels in einen Begriff zu fassen, blieben Sie stumm. Es ist so, dass ein Leben, dass eine Leidenschaft zu komplex und zugleich zu unteilbar ist [XLIX], um sie in dieses Bett des Prokustes zu legen, sie einem Konzept zu unterstellen. Sie haben nur eine Stimmung geatmet, diejenige, die mich durchströmt, und durch meine Redseligkeit hat eine spirituelle Endosmose unser beider Sein durchdrungen (1).¹⁹

Das heißt, dass da, wo der direkte Ausdruck nicht möglich ist, die *Suggestion* eingreifen muss. Der Künstler, sagt Bergson, »strebt danach, uns das fühlen zu lassen, was er uns nicht begreifbar zu machen wüsste«, denn das Ziel der Kunst ist es, »die aktiven Kräfte beziehungsweise die Widerstände unserer Persönlichkeit zu schwächen und uns so in einen Zustand vollkommener Fügsamkeit zu versetzen, in dem wir die Vorstellung realisieren, die man uns suggeriert, und wo wir mit dem ausgedrückten Gefühl sympathisieren. In den Verfahrensweisen der Kunst finden wir in

¹⁹ [XLIX] 1. Aus diesem Grund suchte man auf diesen Seiten vergebens nach einer *exakten* Definition dessen, was das Symbol ist. Sämtliche Bestimmungen, die ich anbieten könnte, kommen mir inadäquat und unzureichend vor. Aber diejenigen, die mir bis hierher gefolgt sind, werden mich verstanden haben, und das genügt.

une forme atténuée, raffinés et en quelque sorte spiritualisés, les procédés par lesquels on obtient ordinairement l'état d'hypnose... Si les sons musicaux agissent plus puissamment sur nous que ceux de la nature, c'est que la nature se borne à exprimer des sentiments, au lieu que la musique nous les suggère» (2).²⁰

De là, encore une fois, l'emploi obligatoire du symbole, non plus regardé comme fiction poétique, [L] comme fioritures littéraires, mais tenu pour nécessité métaphysique, pour partie intégrante de l'idée à évoquer.

* * *

Récapitulons. Tous deux, parnassiens et symbolistes, usent de *symbols*, pourtant aucun lien de similitude ne rapproche entre elles les œuvres des uns et des autres. La conception diamétralement opposée que ces poètes se sont fait du monde, – tout vers étant l'affirmation inconsciente d'un système philosophique, – explique l'antagonisme des deux esthétiques en question.

Le parnassien positiviste ne regarde pas au-delà des apparences, ne suppose rien derrière les objets étalés à sa vue. Or, si l'on admet l'impossibilité, pour les phénomènes, d'exister *en soi* et *par soi*, si l'on est obligé d'avouer qu'un Etre, qu'une Essence constitutive informe la matière; qu'une Réalité supérieure, Cause suprême et Principe premier, préside aux lois de l'univers, on peut avancer sans témérité cette proposition: le parnassien en niant la *Chose en soi* ne pense que des relativités, que des symboles.

Le symboliste au contraire, en qui s'avère la croyance à la nécessité d'un Esprit, d'une Conscience universelle, d'un Dieu transcendant ou imminent, n'aperçoit dans les choses qui l'entourent que les gestes pétrifiés d'une Ame, que les attitudes incar[LI]nées d'un Absolu, que l'image amoindrie d'une plus belle Réalité. Cette âme, cet Absolu, cette Réalité, qu'il les considère, suivant sa religion, comme Dieu personnel ou comme Conscience universelle, il s'efforce en tout cas, requis par l'Au-delà, de les imaginer, de les concevoir, de les appréhender

²⁰ [XLIX] 2. Bergson, *op. cit.*, p. 11.

abgeschwächter Form, verfeinert und gleichsam vergeistigt, die Prozesse wieder, durch welche man gemeinhin den Zustand der Hypnose erlangt ... Wenn musikalische Klänge stärker auf uns einwirken als natürliche, dann deshalb, weil die Natur sich darauf beschränkt, Gefühle auszudrücken, während die Musik sie uns suggeriert« (2).²⁰

Deshalb – wie gesagt – wird die obligatorische Verwendung des Symbols nicht mehr als poetische Fiktion, [L] als literarische Ausschmückung gesehen, sondern als metaphysische Notwendigkeit, als integraler Bestandteil der zu evozierenden Idee betrachtet.

* * *

Rekapitulieren wir. Alle beide, Parnassiens und Symbolisten, nutzen *Symbole*. Dennoch gibt es keinerlei Ähnlichkeit zwischen den Werken der einen und der anderen. Das diametral entgegengesetzte Bild, das sich diese Poeten von der Welt machen, – jeder Vers ist ja die unbewusste Affirmation eines philosophischen Systems, – erklärt den Antagonismus der beiden hier debattierten Ästhetiken.

Der positivistische Parnassien sieht nicht über die Erscheinungen hinaus, er vermutet nichts hinter den Objekten, die sich seinem Blick darbieten. Eingestehst man hingegen die Unmöglichkeit, dass die Phänomene *an sich* und *aus sich selbst* existieren, und kann man nicht umhin zuzugeben, dass ein Sein, dass ein konstitutives Wesen die Materie formt; dass eine übergeordnete Realität, ein höchster Grund und ein erstes Prinzip, die Gesetze des Universums bestimmt, gelangt man, ohne leichtfertig zu sein, zu dieser These: Der Parnassien, indem er das *Ding an sich* leugnet, denkt nur relativistisch und in Symbolen.

Der Symbolist dagegen, dem sich der Glaube an die notwendige Existenz eines geistigen Wesens, eines universellen Bewusstseins bzw. transzentalen oder imminenten Gottes erweist, nimmt in den Dingen, die ihn umgeben, nur die dinglich gewordene Entäußerung einer Seele wahr, nur die verkörperte [LI] Haltung eines Absoluten, das schwächere Abbild einer schöneren Wirklichkeit. Gleich, ob er diese Seele, dieses Absolute, diese Wirklichkeit je nach seiner Religion als persönlichen Gott oder als universelles Bewusstsein auffasst, in jedem Fall strebt er danach, durch das Jenseits gefordert, sie sich vorzustellen, sie zu begreifen, sie hinter der trügerischen Gestalt der sichtbaren Natur zu erfassen. Wenn auch die angemessene Repräsentation des höchsten Seins für uns kontingente Wesen

²⁰ [XLIX] 2. Bergson, *a.a.O.*, S. 11.

derrière les formes illusoires de la nature visuelle. Encore que la représentation adéquate de l’Etre suprême pour nous, êtres contingents, soit impossible, et que le symboliste le sache jusqu’à la douleur, celui-ci, à la manière de mystiques dont le mode de connaissance intuitif diffère des procédés habituels de la dialectique discursive, s’applique, non plus avec son entendement seul, mais avec *son tout moi* (1),²¹ à penser l’Absolu directement, à rendre »Dieu sensible au cœur«. Ne pouvant objectiver sa »vision en Dieu«, ne pouvant, au moyen de simples concepts, exprimer directement l’ineffable, le symboliste a entrepris de s’en approcher par voie de symboles et d’évoquer chez d’autres son propre sentiment indivulgable.

Le parnassien pense et parle par symboles. Le symboliste pense directement et le symbole ne devient qu’une manière détournée et pourtant nécessaire de se faire entendre. Le mode expressif du poète [LII] symboliste, dont la correspondance est entière, selon l’expression de M. Brunetière, avec le sentiment ou l’idée à traduire, est donc autrement profond, constitutif, approprié. Il y a entre le procédé parnassien et le procédé symboliste toute la différence qui existe entre la comparaison et l’identification, entre la juxtaposition et la coïncidence, entre l’allégorie et le symbole (1).²²

* * *

Que si l’on me fait cet honneur de me traiter de »platonicien«, abandonnant toute donnée métaphysique, je me tiendrai sur le strict

²¹ [LI] 1. J’entends par *son tout moi* le *Verstand* et le *Vernunft* allemands réunis.

²² [LII] 1. »Entre le symbole et l’allégorie on peut faire cette différence: L’allégorie est un ingénieux artifice littéraire, qui consiste à traduire sous une forme imaginée des idées abstraites dont on pourrait reconstituer la teneur précise; une allégorie se déchiffre comme un rébus. Le symbole, au contraire, ne se peut interpréter ainsi, puisqu’il signifie l’ineffable, – et c’est pourquoi certains prétendent qu’il ne signifie rien du tout, parce qu’ils croient que les phénomènes sont la seule et complète réalité de ce qui est. Mais, si l’on pense que la réalité supérieure se dérobe derrière les phénomènes et que les phénomènes n’en sont que le signe imparfait, le symbole prend alors toute sa valeur et toute son authenticité. L’allégorie est inutile, puisqu’elle remplace pour l’agrément l’expression directe de ce que les mots les plus simples suffraient à rendre; le symbole est indispensable puisqu’il représente ce que l’on ne pourrait autrement suggérer.« Beaunier. *Op. cit.*, p. 21.

unmöglich und der Symbolist sich dessen schmerzlich bewusst ist, bemüht er sich doch darum, in der Art der Mystiker, deren intuitives Erkennen sich von den üblichen Methoden diskursiver Dialektik unterscheidet, nicht mehr allein mit seinem Verstand, sondern mit *seinem ganzen Selbst* (1)²¹ sich das Absolute unmittelbar vorzustellen, »Gott dem Herzen empfindlich« zu machen. Unfähig, seine »Gottesvision« zu objektivieren, und nicht imstande, das Unaussprechliche mittels einfacher Begriffe auszudrücken, hat es der Symbolist unternommen, sich ihm über Symbole anzunähern und sein eigenes unteilbares Gefühl in anderen *wachzurufen*.

Der Parnassien denkt und spricht in Symbolen. Der Symbolist denkt unmittelbar und das Symbol wird nur zu einem indirekten, gleichwohl notwendigen Mittel, sich Gehör zu verschaffen. Der Ausdrucksmodus des symbolistischen Dichters [LII], der, einem Wort Brunetières gemäß, mit dem Gefühl oder der zu übersetzenden Idee vollständig übereinstimmt, ist deshalb tiefgründiger, konstitutiver und angemessener. Der entscheidende Unterschied, der zwischen der Vorgehensweise der Parnassiens und jener der Symbolisten besteht, ist derjenige, der zwischen dem Vergleich und der Identifikation, zwischen der Juxtaposition und der Koinzidenz, zwischen der Allegorie und dem Symbol existiert (1).²²

* * *

Wenn man mir die Ehre zuteil werden lässt, mich einen »Platoniker« zu nennen, werde ich mich, von jeglicher metaphysischen Gegebenheit

²¹ [LI] 1. Ich verstehe *sein ganzes Selbst* so, dass es die deutschen Begriffe *Verstand* und *Vernunft* vereint.

²² [LII] 1. »Zwischen dem Symbol und der Allegorie kann man diese Unterscheidung machen: Die Allegorie ist ein genialer literarischer Kunstgriff, der darin besteht, abstrakte Ideen in eine bildhafte Form zu übertragen, deren exakter Gehalt sich wiederum rekonstruieren ließe; eine Allegorie lässt sich wie ein Bilderrätsel entschlüsseln. Das Symbol dagegen kann man nicht auf diese Weise wiedergeben, da es das Unaussprechliche bedeutet, – und deshalb behaupten einige, dass es gar nichts bedeutet, weil sie glauben, dass die Phänomene die einzige und vollständige Realität dessen sind, was ist. Wenn man aber bedenkt, dass die höhere Realität sich hinter den Phänomenen verbirgt und dass die Phänomene nur ein unvollkommenes Zeichen jener sind, dann erhält das Symbol all seinen Wert und all seine Authentizität. Die Allegorie ist unnütz, da sie durch Konvention an die Stelle des direkten Ausdrucks von etwas tritt, das einfachste Wörter wiederzugeben in der Lage wären; das Symbol hingegen ist unerlässlich, weil es das repräsentiert, was man auf andere Art nicht suggerieren könnte.« Beaunier, *a.a.O.*, S. 21.

domaine de la psychologie. Soit, exorcisons le fantôme de l’Absolu, [LIII] pour ne parler que d’états d’âme. Là encore, il sera facile de montrer en deux mots que l’esthétique symboliste, mieux que toute autre, permet au poète d’exprimer ses passions dans toute leur *vérité*, sans rien leur ôter de leur intensité intérieure, et d’atteindre jusqu’aux nappes profondes de la Vie.

Des deux *moi* qui résument nos activités psychiques, l’un superficiel, et, pour ainsi dire, abstrait, où se condense et s’immobilise le résidu de nos émotions, en sorte que nos états d’âme n’apparaissent plus au regard de la conscience que comme dépouillés de leur vie, de leur complexité originelle, à la manière, un peu, des schèmes mathématiques; l’autre fondamental et concret, difficile à saisir dans la représentation, car en ses couches inférieures s’agitent confusément tous les courants de vie, toutes nos virtualités; – de ces deux *moi*, dis-je, le parnassien ne saisit que le premier en surface, le plus facile à immobiliser, à cliquer sur des concepts, le plus impersonnel aussi et le plus général. Il l’exprime avec des mots abstraits, interposés comme une muraille étanche entre la sensation et la conscience, au moyen d’images banales, improches aux nuances et pouvant resservir indistinctement à l’expression de toutes les passions. Le parnassien n’aperçoit que la façade de son moi et n’objective que des impressions à fleur de peau.

[LIV] C'est au second moi (1),²³ beaucoup plus intérieur et inexprimable, que se sont attaqués les symbolistes. Celui-ci, infiniment mobile et confus, ne se solidifie qu'avec peine. Ce serait comme un visage derrière une vitre: si nous passons rapides il échappe, mais dès que l'attention fixe notre regard sur les ténèbres, la figure bientôt sort de l'ombre et nous parle. Or, les termes se dérobent pour décrire le caractère particulariste et individuel d'une émotion ainsi contemplée à sa source. Faute de mots qui la moulent, on s'ingéniera donc à la susciter, cette émotion, à l'évoquer chez le lecteur, jusqu'à ce que, subjugué, il la vive entièrement, jusqu'à ce qu'il en éprouve toutes les

²³ [LIV] 1. Sur l’analyse psychologique de ces deux moi, voir Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, notamment le chapitre intitulé: *Les deux aspects du moi*, p. 97 et suiv.

absehend, ans exakte Gebiet der Psychologie halten. Verbannen wir also das Trugbild des Absoluten, [LIII] um nur von Zuständen der Seele zu sprechen. Auch hier wird es leicht sein, in wenigen Worten zu zeigen, dass die symbolistische Ästhetik es besser als jede andere dem Dichter ermöglicht, Leidenschaften, ohne ihnen etwas von ihrer inneren Intensität zu nehmen, in ihrer ganzen *Wahrheit* auszudrücken und bis in die tiefen Schichten des Lebens vorzudringen.

Von den zwei Zuständen des *Selbst*, die unsere psychischen Aktivitäten zusammenfassen, ist der eine oberflächlich und sozusagen abstrakt, in dem sich der Rest unserer Emotionen verdichtet und immobilisiert, so dass sich unsere Gemütszustände, ein wenig in der Art mathematischer Schemata, dem Bewusstsein nur als ihrer Lebendigkeit, ihrer ursprünglichen Komplexität beraubt zeigen; der andere ist grundlegend und konkret und schwierig in seiner Repräsentation nachzuvollziehen, denn in seinen unteren Schichten agieren verworren sämtliche Lebensströme, alle uns innenwohnenden Kräfte; – von diesen zwei Zuständen des *Selbst*, sage ich, nimmt der Parnassien nur den ersten an der Oberfläche wahr, der am leichtesten ruhig zu stellen, auf bekannte Vorstellungen zu fixieren ist, den unpersönlichsten zudem und allgemeinsten. Er drückt das in abstrakten Worten aus, die wie eine undurchlässige Wand zwischen Empfindung und Bewusstsein gestellt sind, vermittels banaler Bilder, die ungeeignet für Nuancen sind und unterschiedslos zum Ausdruck aller Leidenschaften wiederverwendet werden können. Der Parnassien nimmt nur die Oberfläche seines *Selbst* wahr und objektiviert lediglich die ihm nahe liegenden Eindrücke.

[LIV] Es ist das zweite, das viel innerlichere und unausdrückbarere *Selbst* (1),²³ mit dem sich die Symbolisten befasst haben. Dasjenige, das, unendlich beweglich und verworren, sich nur mit Mühe verfestigt. Es wäre wie ein Gesicht hinter einer Fensterscheibe: wenn wir schnell vorbeigehen, sehen wir es nicht, aber sowie die Aufmerksamkeit unseres Blick auf die Dunkelheit richtet, tritt es bald aus dem Schatten und spricht zu uns. Jedoch verweigern sich uns die Begriffe, um den einzigartigen und individuellen Charakter einer auf diese Weise an ihrem Ursprungsort betrachteten Emotion zu beschreiben. In Ermangelung der Wörter, die sie formen können, wird man alles versuchen, um diese Emotion zu erwecken, um sie beim Leser wachzurufen, bis er, überwältigt, sie ganz und gar lebt, bis

²³ [LIV] 1. Zur psychologischen Analyse dieser beiden *Selbst* vgl. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, insbesondere das mit *Les deux aspects du moi* überschriebene Kapitel, S. 97ff.

fines résonances en son cœur, jusqu'à ce que son âme en réfracte les plus ténues colorations.

De là encore, le recours fatal à l'expression symbolique, la seule capable de ne pas troubler la délicate polyphonie d'un état d'âme.

Le parnassien ressemble à ces orgues de Barbarie dont la roue édentée n'agrippe plus que les lames de métal fondamentales. L'instrument symboliste les fait toutes vibrer harmonieusement.

er all ihren feinen Widerhall in seinem Herz verspürt, bis seine Seele die zartesten Kolorationen bricht.

Deshalb wiederum der unvermeidliche Rückgriff auf den symbolischen Ausdruck, der einzige, der fähig ist, die delikate Mehrstimmigkeit eines Gemütszustandes nicht zu stören.

Der Parnassien gleicht diesen Drehorgeln, deren zahnlose Walze nur die grundlegenden Metallplättchen erfasst. Das Instrument des Symbolisten bringt alle harmonisch zum Klingen.

